Guillermo Graetzer

LOS ADORNOS
en las obras de
J. S. BACH

Edición modificada y ampliada



RICORDI

Guillermo Graetzer

LOS ADORNOS
en las obras de
J. S. BACH

Edición modificada y ampliada



RICORDI

Guillermo Graetzer

LOS ADORNOS
en las obras de
J. S. BACH

Edición modificada y ampliada

RICORDI

ISBN 950-22-0270-8

Edición revisada y ampliada.

A mi esposa y colaboradora

INDICE

PREFACIO DE LA PRIMERA EDICION

LA EJECUCION DE LOS ADORNOS EN LAS OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH

La ejecución de los adornos en la música antigua suele presentar, aun para quien está familiarizado con la materia, problemas cuya solución dependerá, en última instancia, del sano sentido musical y de conocimientos generales de estilo.

Ya el discípulo de Bach, Friedrich Agricola, escribe en el tantas veces citado prefacio de la Escuela de Canto de Tosi (1747), que él tradujera, que no es posible: "... fijar reglas que permitan establecer con exactitud todos los casos que deben tener apoyaturas y el valor de las mismas. Queda siempre algo de arbitrario, librado al gusto y a la sensibilidad del compositor o del intérprete".

Puede establecerse como principio que en la música de Bach el ornamento debe subrayar el fluir melódico en sus tensiones y distensiones y no cargarlo o desdibujarlo.

Una breve reseña histórica servirá para explicar el carácter peculiar, en parte rígido, en parte libre, de los adornos.

Hasta bien avanzado el siglo XVIII, el artista creador era el ejecutante y por lo tanto estaba familiarizado con el arte de improvisar. Justamente por eso, todo autor tenía en cuenta esta circunstancia, pues debía dar al intérprete de sus obras, también artista creador, la posibilidad de demostrar su habilidad y su talento inventivo. De allí la técnica del bajo cifrado y de las cadencias de concierto, por un lado, y por el otro la ornamentación que tiende a enriquecer una melodía o una armonía dada.

Sin embargo este estado de cosas cambiará con el paulatino acrecentamiento de las tendencias individualistas. El compositor aspira cada vez más a que sus ideas sean interpretadas fielmente. Aumentan las indicaciones de interpretación y el adorno, válvula de escape de la improvisación, se define cada vez más en cuanto a su ejecución. Ya los contemporáneos de Bach le reprochan su escaso uso de adornos, muchos de los cuales aparecen en forma ya realizada en el texto musical, perdiendo de esta manera su carácter *a piacere*. Más tarde Mozart y más aún, Beethoven, por sólo citar a éstos, frecuentemente indican con toda exactitud comienzo y final del trino.

En el presente trabajo se tratará de enunciar las particularidades esenciales de la ornamentación de Bach y de explicarlas a través de ejemplos extraídos de sus obras.

G.G.
1950

PREFACIO DE LA SEGUNDA EDICION

Frente a la música de Bach el intérprete suele encontrarse frecuentemente obligado a reexaminar sus propios conceptos de ejecución. No debe sorprender pues, que el autor de este manual lo haya sometido a una profunda revisión después de más de tres décadas de trato y experiencia con la música antigua.

La práctica general cada vez más intensa de las expresiones sonoras de las épocas preclásicas, las ediciones de estudios musicológicos analíticos, la reedición de libros de los siglos XVI a XVIII y la reconstrucción de instrumentos de estas épocas, obligan a la revisión no sólo de conceptos sino también de hábitos audio-estilísticos profundamente arraigados y heredados del romanticismo. Pero también tenemos que reconsiderar los postulados de un estilo interpretativo surgido como reacción al post-romanticismo y que hoy nos merece la calificación de descarnado.

¿Estamos actualmente más seguros acerca del estilo de la primera mitad del siglo XVIII?

¿Conocemos realmente el criterio de Bach en materia de ornamentación? La única fuente auténtica es su breve "Explicación de diversos signos..." que dejó anotada en el cuaderno de música de su hijo Friedemann que tenía entonces diez años de edad. Abarca sólo muy pocos signos en comparación a los tantos que aparecen en su vasta obra y constituye nada más que una primera guía para iniciar al principiante en los secretos de la ornamentación.

¿Johann Sebastian Bach seguía aplicando el mismo criterio veinticinco años más tarde? ¿Se dejó influenciar por los franceses (Couperin) o continuaba las "maneras" de los maestros de la tradición germana (Kuhnau, Walther) o las variaba según el estilo que caracteriza determinaba obra (Concierto italiano, Suite francesa)? ¿No ha llamado a nadie la atención que en su "Explicación" no usa términos en idioma alemán, sino sólo en francés e italiano para la denominación de los adornos?.

¿Cuál es el valor que puede obtenerse de la literatura referida al tema de la generación posterior a Johann Sebastian (Tratados de C. Ph. Emanuel Bach, Quantz, Marpurg, Leopold Mozart)? Si bien vive en una época de transición, ¿no se habrá nutrido en los años de su aprendizaje de las fórmulas interpretativas en boga al principio del siglo?

El estudioso, al basarse en estas fuentes, tendrá que proceder con cierta

cautela, no tanto por esa transformación estilística sino porque todos estos manuales de interpretación, escritos dentro del plazo sorprendentemente breve de sólo tres lustros, responden en su concepción a un criterio cientificista, característico de la segunda mitad del siglo XVIII, al catalogar, describir y anotar prolijamente los múltiples fenómenos musicales. Es de suponer que en vida de Johann Sebastian la interpretación de los signos de ornamentación ha sido más libre.

En cuanto a esta nueva edición, los cambios más importantes se encuentran en los capítulos dedicados a apoyaturas y trinos. No se proponen soluciones únicas sino se ofrecen sugerencias, a veces hasta basadas en criterios contradictorios. ¿Cómo podría el autor pretender que se imponga su criterio si los mejores investigadores en todo el mundo disienten frecuentemente entre sí? El objetivo de este librito se verá cumplido si llega a desarrollar en el lector-intérprete el buen tino para aplicar en el lugar justo el adorno más adecuado y en la forma más convincente.

G.G.
1989

"EXPLICATION"

"Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach" (1720)
de Johann Sebastian Bach

Explicación de diversos signos que muestran cómo deben tocarse correctamente ciertos ornamentos.

Autograph

1 Trillo
2 mordant
3 trillo und mordant
4 cadence
5 doppelt-cadence
6 idem
7 doppelt-cadence und mordant
8 idem
9 accent steigend
10 accent fallend
11 accent und mordant
12 accent und trillo
13 idem

INDICE DE SIGNOS*

---

* Se consignan únicamente los que figuran en la obra de J.S. Bach

I. APOYATURA

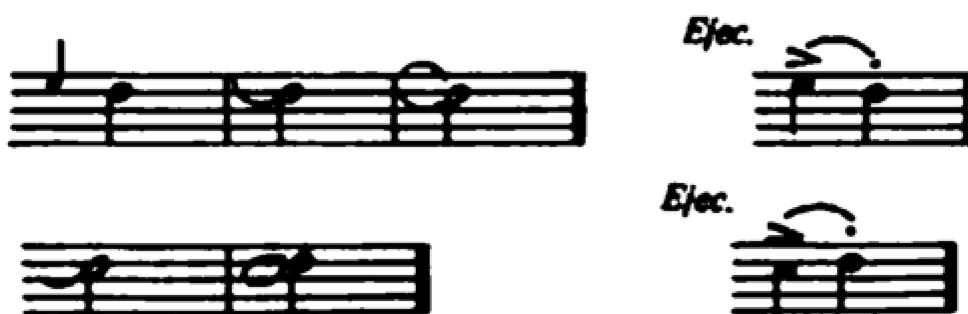
Reglas:

1) **La nota vecina** (la llamada apoyatura), sea superior o inferior, recibe **siempre el acento; nunca** lo recibe **la nota principal***.
2) Existen dos formas de apoyaturas: A) largas, B) breves. (El valor de la pequeña nota no es decisivo para la duración que debe tener la apoyatura). En casos dudosos decidirán los siguientes factores: a) expresión, b) principios de la conducción de las voces (para evitar paralelas de cuartas, quintas y octavas).
   Sin embargo, en algunas obras existen adornos "realizados"** por Bach, que infringen ciertas reglas clásicas de la conducción de las voces. Estos adornos "realizados" figuran a menudo en una misma pieza, junto a adornos sólo indicados por un signo, sin que de esto se deba deducir un principio de ejecución diferente.

A. Apoyatura larga (el *accent* según la *"Explication"* de Johann Sebastian Bach).

En general la apoyatura es larga delante de notas largas; se la liga con la nota principal que es su resolución armónica, pero se la separa sutilmente de la nota que la precede; según C. Ph. E. Bach puede efectuarse sobre ella un discreto *crescendo* si su situación lo permite.

1. Siempre que sea posible dividir la nota principal en dos partes iguales, una mitad corresponde a la apoyatura.



---

* **Nota principal** es la que se imprime en tipo grande (normal) y que es **esencial** en el desarrollo musical.
Notas auxiliares o **vecinas** son tanto las que se imprimen en tipo chico (apoyaturas, etc.), como las bordaduras y notas de paso (en trinos, etc.), que adornan la nota principal.

** Es decir que están escritos en detalle, tal como deben ser ejecutados.

CBT II, Preludio 18



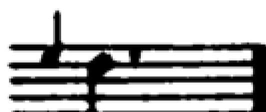
Ejec. según Donington



(compárese esta interpretación con los compases 44 y 45 de la misma obra donde Bach realiza las apoyaturas en valores de corcheas. Esta variedad de escritura, observable también en otras obras, se debe probablemente a la intención del compositor de evitar por parte del intérprete una errónea ejecución en pasajes donde la apoyatura requiere una alteración accidental.)

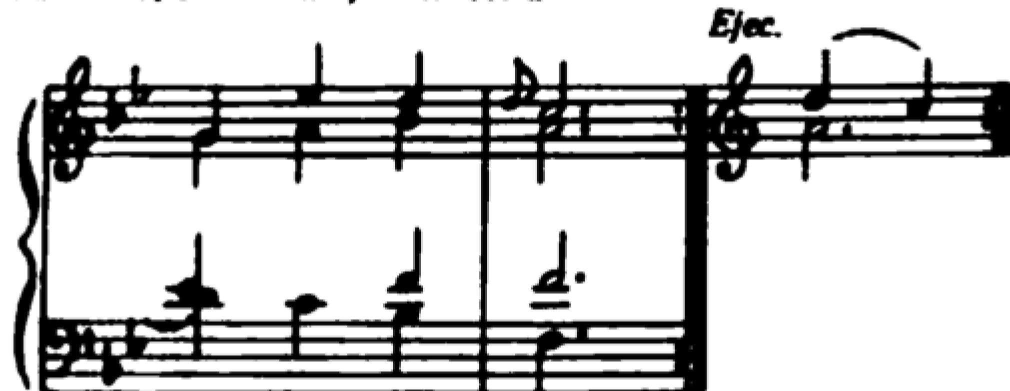
Por razones de expresión la apoyatura puede extenderse a más de la mitad de la nota principal.

2. Si la nota principal tiene puntillo, dos tercios del valor corresponden a la apoyatura y un tercio a la nota principal.





Partita I, BWV 825, Menuett 2



Sin embargo, hay casos donde, por razones de conducción de las voces o por analogía motívica, es aconsejable no aplicar esta regla (Ejecución b) y c), en lugar de a)).

Obertura en *si* menor para flauta y orquesta, BWV 1067, Menuett



Ejec. a)



Ejec. b)



Ejec. c) según Emery



Fantasía para órgano, BWV 562





Ejec. según Emery



Otra posibilidad que permite apreciar mejor el carácter de retardo del *sol (*)*





Si se postergase en el tercer compás la resolución de la apoyatura, el *sol* de la primera voz perdería su carácter de retardo (ver "apoyatura breve").

Partita en *si* menor, BWV 831, Bourrée 2. *Compases 21/24*





Ejec. a)





Ejec. b)

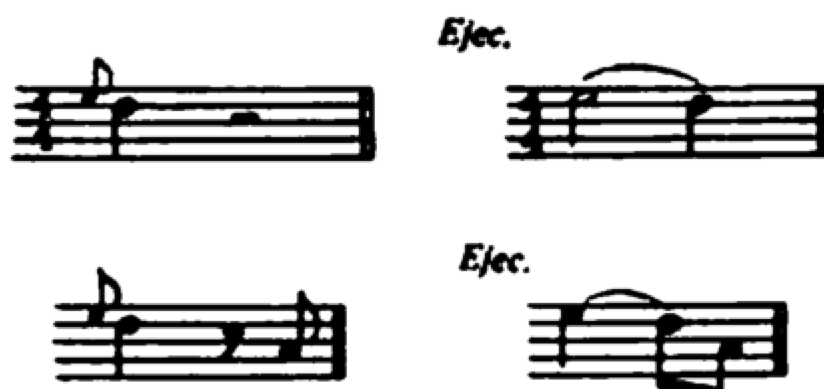


Ejec. c)



En este caso parece preferible la ejecución a) –aunque b) y c) corresponden a la regla– porque anticipa la figuración rítmica de la célula melódica del tercer compás.

3. La apoyatura puede ocupar todo el valor de la nota principal si a ésta sigue un silencio. La resolución armónica cae sobre el tiempo que éste ha ocupado.



Esta regla rige también para los tiempos-grupos de compases compuestos:

CBT II, Preludio 7



También en estos casos debe observarse la correcta conducción de la voz respecto a las demás voces.

El siguiente ejemplo, tomado del primer movimiento del Trio de la "Ofrenda musical", es muy instructivo ya que presenta en cada compás la nota principal con otro valor; las apoyaturas, no obstante, ocupan siempre una negra.

Ofrenda Musical, BWV 1079, Trio

Ejec.

Flauta

Bajo

En los recitativos se encuentra a menudo la siguiente fórmula de terminación de frase (frecuentemente sin la nota pequeña):

Ach Je - su!

Su ejecución es siempre la siguiente:

Ach Je - su!

y deriva de esta forma:



La ejecución de apoyaturas que presentan saltos de terceras, cuartas o mayores aún, es con frecuencia dudosa. Según Mattheson trátase de un "acento saltante" *(Springender Accent)*.

C. Ph. E. Bach ofrece un ejemplo para el caso; la nota principal con puntillo está precedida por una apoyatura de esta especie. Obsérvese que las figuras nota principal-nota siguiente aparecen ambas reducidas a su mitad, conservando así idéntica proporción entre sí.



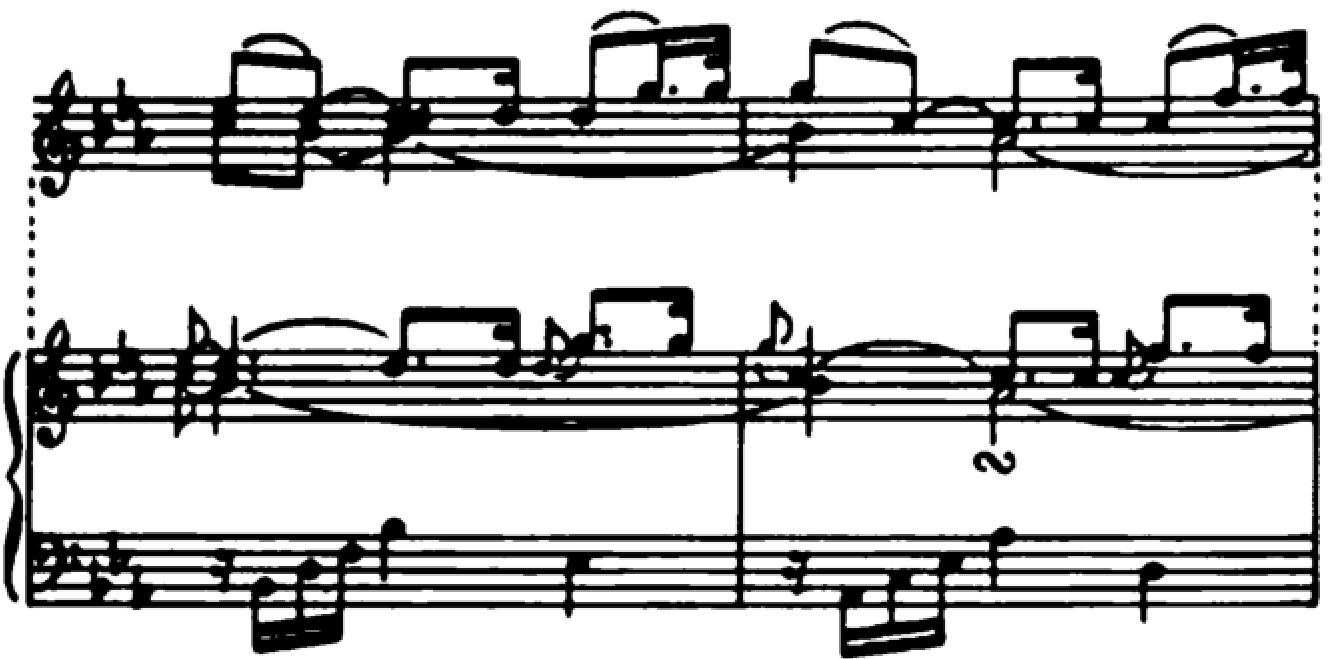
Ejec. según C. Ph. E. Bach

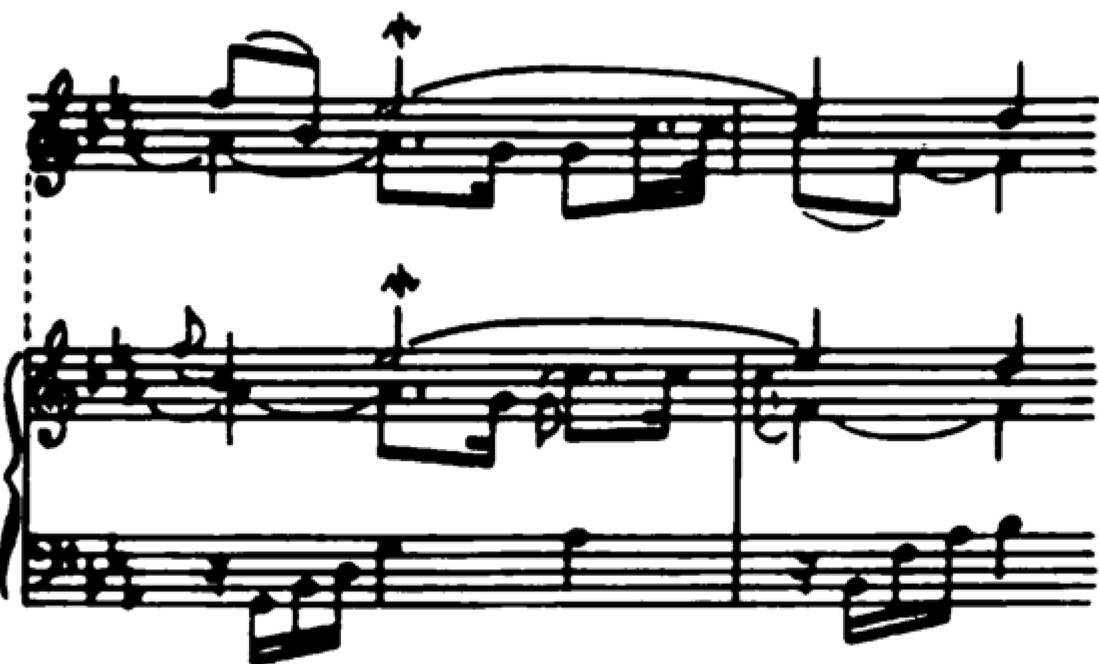


Sinfonía Nº 5, BWV 791









En el ejemplo siguiente sin embargo, por razones armónicas, sería preferible aplicar una apoyatura muy breve sobre el tiempo (ejecución *a)*) o hasta anticipándola al 3er tiempo (ejecución *b)*).

Suite en *fa* menor, BWV 823, Prélude





La solución del siguiente caso parece ofrecerla Bach mismo en los compases 17 y 21 de este fragmento donde "realiza" las apoyaturas (*mib-re y sib-sib*).

Variaciones Goldberg, BWV 988, Nº 25



Compárese:

compás 17 *compás 21*





B. Apoyatura breve

La apoyatura breve figura principalmente delante de notas cortas o en pasajes rápidos, rítmicos y brillantes; comienza generalmente sobre el tiempo de la nota principal de cuyo valor "roba" una pequeña parte (esta regla no se cumple siempre y no rige en el caso del *"Nachschlag"* – ver pág. 25 – que Quantz y L. Mozart describen como apoyatura de paso).

Su duración, dentro de su brevedad, es variable y no depende del valor

escrito de la nota pequeña (♪ó♪) sino del carácter del pasaje; a veces es tan breve que acorta apenas la nota principal.

No se aconseja acentuarla mucho.

Oberture en *si* menor para flauta y orquesta, BWV 1067, Polonaise



La siguiente apoyatura debe incluirse también entre las breves.



Debe advertirse que la interpretación de este giro con 4 semicorcheas corresponde al estilo de fines del siglo XVIII.

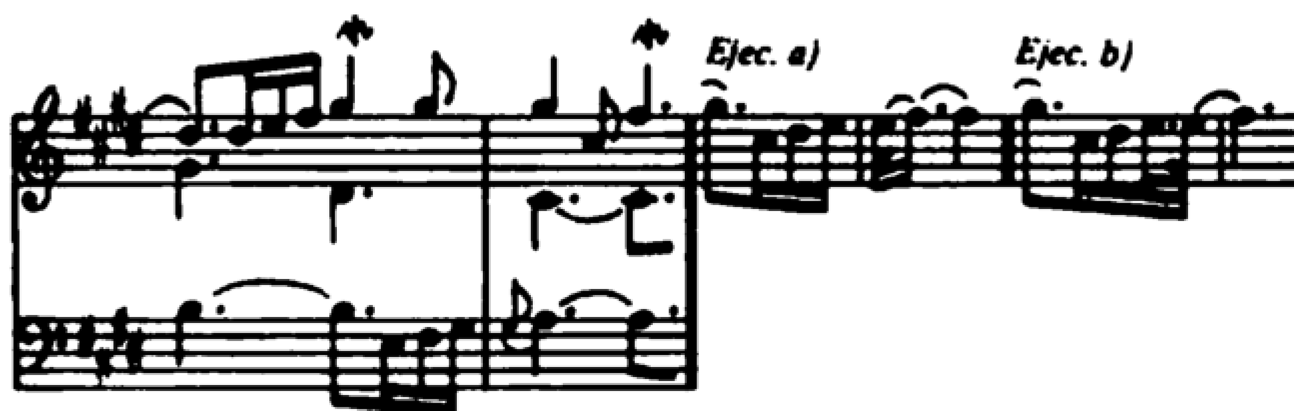
A menudo los signos ⌒ ó ∽ deberán ejecutarse como apoyatura breve.

Suite en *mi* bemol mayor, BWV 819, Sarabande



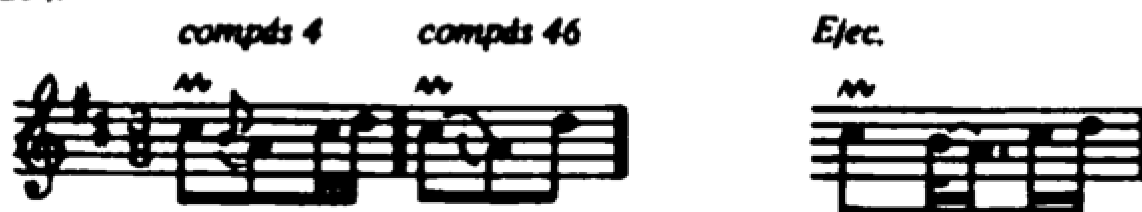
La apoyatura es siempre muy breve cuando forma una consonancia con la armonía de las voces restantes, mientras que la nota principal produce una disonancia.

CBT II, Preludio 4



La interpretación *b)* muestra una importante variante que no es rechazable en casos semejantes: la correcta conducción de la voz debe prevalecer siempre. Es éste un principio que facilita grandemente la interpretación, a veces sumamente dudosa, de los adornos.

En algunas obras se encuentra también el signo ↖ para indicar apoyatura breve, a veces, junto al signo habitual de la nota impresa en tipo chico; así, por ejemplo, en la Invención Nº 3, a 2 voces, BWV 774 (ver *Nachschlag* pág. 25).

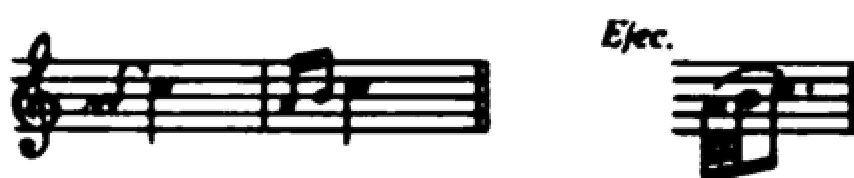


Resumiendo lo expresado en esta sección, deben tomarse en cuenta los siguientes factores para decidir si la apoyatura debe ser larga o breve: a) la armonía; b) la fluidez rítmica y el movimiento; c) el carácter de motivos y frases.

II. *SCHLEIFER* (Ligazón*)

Es en su esencia una apoyatura ascendente prolongada; tiene semejanza con la *acciaccatura* de paso, el *coulé* francés.

La mayoría de los autores prescriben su ubicación sobre el tiempo robándole valor a la nota principal. (La notación en semicorcheas del 2º compás es muy posterior a Bach.)



* Término propuesto por el autor

Pasión según San Mateo, Nº 47, Aria *"Erbarme dich"*



• Notación de la edición de la Bach-Gesellschaft (Sociedad Bach)

Variaciones Goldberg, BWV 988, Aria



Sin embargo, en ciertos pasajes, muy pocos, esta forma de ejecución produce progresiones falsas o confusiones rítmicas; en tales casos es recomendable ejecutar este adorno al final del tiempo que precede la nota principal.

Suite en *si* bemol mayor, BWV 821, Sarabande



III. *ANSCHLAG* (Apoyatura doble*)

Es una apoyatura doble disjunta.

Suite en *fa* menor, BWV 823, Sarabande



• Término propuesto por el autor.

Quantz dice al respecto: "La nota principal debe ser algo más fuerte que las notas accesorias".

Nótese que en este sentido difiere de la apoyatura que es siempre acentuada.

IV. *NACHSCHLAG* (Aspiración)

Es una nota de paso corta, no acentuada, entre dos notas que distan una tercera. Quantz y L. Mozart la describen como "apoyatura de paso".



Es un ornamento cuya ejecución ha sido objeto de mucha discusión y confusión, tanto en la época barroca como entre los revisores y musicólogos modernos.

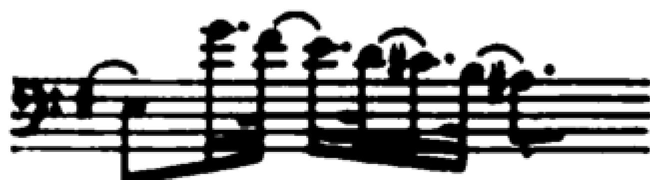
Dada su extrema semejanza con la apoyatura, surgen muchas dudas acerca de su empleo correcto (C. Ph. E. Bach se opone a su uso insistiendo en que las notas de adorno deben caer siempre sobre el tiempo y no anterior a éste).

En casos similares a los siguientes trozos, donde las notas principales descienden por terceras puede aplicarse el *Nachschlag*.

Sonata para viola da gamba y clave, BWV 1028, Andante



Ejec.



CBT II, Preludio 23



Una variante del *Nachschlag* descripto más arriba es el tipo siguiente que se denominaría según la terminología moderna "nota escapatoria".

Sonata para órgano III, BWV 527





• Edición Peters; el manuscrito no se puede consultar.

Algunas veces se encuentran varias notas impresas en tipo chico, para las que la denominación de *Nachschlag* no resulta exacta, pero que sin embargo tienen en común con éste, su posición, al final de un tiempo.

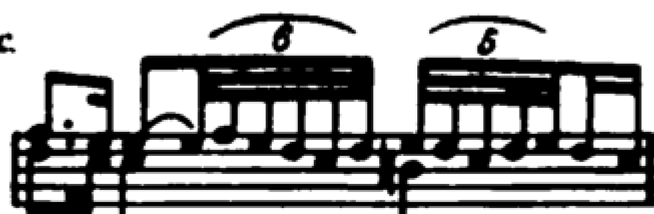
Aria variata, BWV 989





Sinfonía Nº 5, BWV 791





DISCUSION DE CASOS

El ya citado compás 46 de la Invención Nº 3, BWV 774 (ver bajo "apoyatura breve", pág. 23) aparece en el autógrafo del año 1720 (el otro, más

conocido, data de 1723) de la siguiente manera:



ejecución que se acerca al *Nachschlag*.
¿Deberían ejecutarse, pues, los compases 4 y 46 de la misma manera?

El Coral para órgano (Schübler) *"Allein Gott"* BWV 662, presenta muchos problemas ya que abundan los signos \ .

Es de suponer que se trata en todos los casos, pero especialmente donde hay terceras descendentes, de *Nachschlag* y presumiblemente de valores muy breves. A continuación se transcriben algunos pasajes.

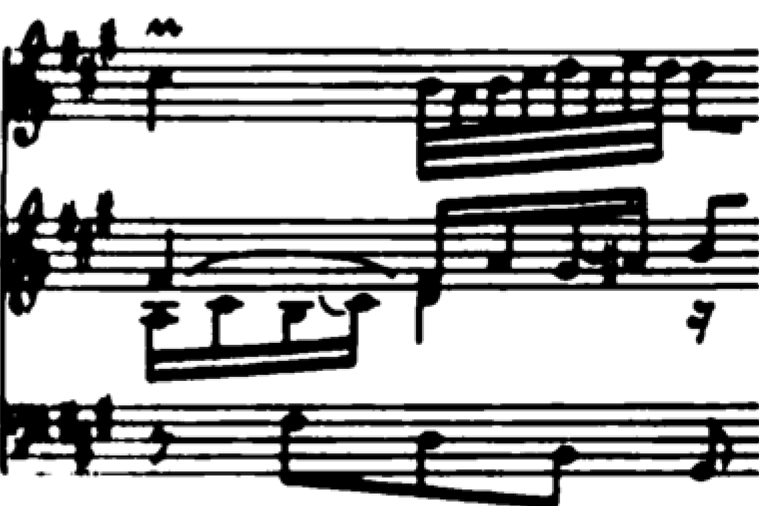
Compás 1



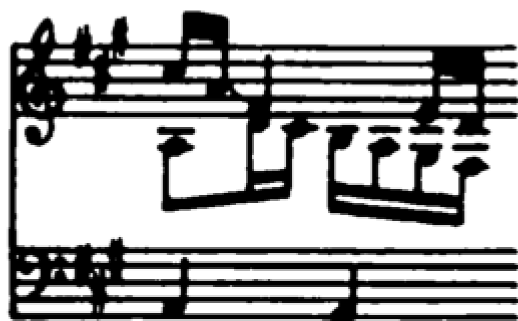
Compás 7



Compás 13



Compás 21



Compás 22



Compás 26



La suposición de que se trata del *Nachschlag* se fundamenta en razones armónicas. El motivo descendente del compás 1 vuelve, entre otros, en los compases 7 y 26 y bien se ve que, aplicando apoyaturas en lugar de *Nachschlag* se producirían cuartas, respectivamente quintas consecutivas, con la segunda voz (compás 7) y la primera voz (compás 26); asimismo en los com-

pases 13 (segundo tiempo) y 21, cuartas (aunque no siempre justas).

En el compás 22 (segundo tiempo) así como en el 1 (última corchea) la voz superior podría ejecutarse ya sea como apoyatura breve o larga.

En el aria "*Erbarme dich*", Nº 47 de la Pasión según San Mateo, los ornamentos suelen interpretarse de manera muy diferente:

Violín



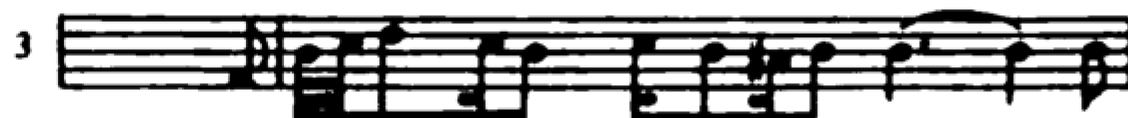
Ejec. según Emery y Linde (1)



según Dolmetsch



según Linde (2)











a) Pentagrama 1: interpretación como *Nachschlag*.
Linde agrega que esta forma es recomendable para apoyaturas en grupos integrados por tres notas.

Pentagrama 2: Dolmetsch se basa en la regla 4 sobre apoyaturas de Quantz: "Una apoyatura entre dos notas de la misma altura debe tocarse muy breve y sobre el tiempo".

C.Ph. E. Bach aconseja idéntico procedimiento.

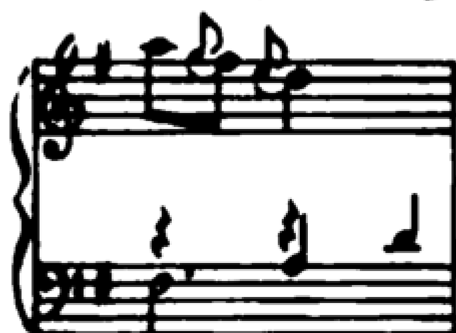
Pentagrama 3: Linde califica esta solución como más expresiva.

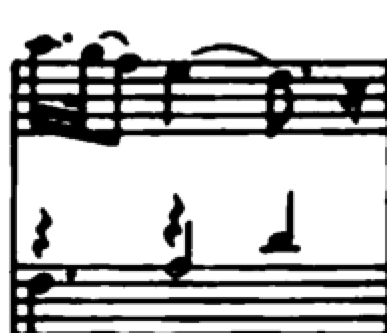
b) Si bien se oye comunmente la ejecución anotada en el primer pentagrama, la del segundo es sin duda la correcta (Ver "Apoyatura larga", sección 3).

c) Si bien se suele interpretar a estas apoyaturas tanto como *Anschlag* o apoyaturas breves (pentagrama 1), la interpretación anotada en el pentagrama 2 convence por razones armónicas, amén de corresponder a las normas dadas para notas con puntillo.

Al sumarse la voz cantada resultan disonancias entre apoyaturas en el violín y simultáneas notas de resolución en el canto que son frecuentes en la literatura barroca.

Finalmente se incluye un pasaje que presenta muchos problemas al intérprete (se trata del segundo compás – y pasajes análogos – del Aria de las Variaciones Goldberg, BWV 988) con las soluciones que proponen algunos musicólogos e intérpretes:











Como se ve, los cuatro ejemplos difieren en la interpretación de las notas pequeñas; Dolmetsch: *Nachschlag* y apoyatura larga; Dannreuther: *Nachschlag*; Kirkpatrick y Landowska: apoyaturas medianamente breves.

V. TRINO

Signos: t, tr, t~, t~~, †, h~, ~~, ~, ~~~

Regla general: La ejecución del trino se realiza siempre con la nota vecina diatónica superior.

Debe diferenciarse en primer término entre A. **trinos largos** y B. **trinos breves**.

Nota: Los diferentes signos que señalan este ornamento no informan sobre la especie del trino

Los componentes definitorios de las diferentes especies de trino son:

1 · El comienzo

2 · Las repercusiones (vaivenes entre la nota principal y la vecina (bordadura)).

3 · El momento de la detención de las repercusiones.

4 · La terminación (giro melódico formado por la nota vecina inferior y la nota principal).

Los trinos largos se dividen a su vez en A1. **trino preparado** y A2. **trino no preparado**; los trinos breves se subdividen en B1. **trino común** (o breve). B2. ***"Praller"*** (trino enlazado), B3. **trino imperfecto** y B4. ***"Schneller"*** (mordente superior).

A. Trinos largos

Se presentan sobre notas de valor prolongado, tanto en cadencias como en otros pasajes.

Los caracteriza su iniciación con la nota vecina superior a la nota principal que tiene carácter de apoyatura armónica (produce disonancia armónica).

A1. TRINO PREPARADO (el *Accent und Trillo* según la *"Explication"* de Johann Sebastian Bach).

El trino preparado se presta más para pasajes lentos o en general para cadencias, siempre que el *tempo* no sea animado.

1 – Comienzo

Se inicia con una apoyatura (superior) prolongada y acentuada que "prepara" el trino siguiente; esta apoyatura se une en forma ligada a la segunda sección (repercusiones) cuya primera nota (la nota principal) no recibe acentuación.

CBT I, Preludio 16



Ejec.



Nota 1: El trino preparado comienza **siempre** con la apoyatura superior, también si la nota anterior a la nota principal fuera el grado conjunto superior o inferior de ella. Es esencial que la apoyatura forme disonancia con la armonía restante.

Suite francesa V, BWV 816, Sarabande



Suite francesa II, BWV 813, Menuett





Invención Nº 2, BWV 773



Invención Nº 15, BWV 786



Nota 2: La apoyatura no debe ligarse a la nota anterior a ella.

2 Repercusiones

La cantidad de repercusiones depende de la duración de la nota principal, del *tempo*, del carácter de la pieza, del registro (altura) del pasaje y de las condiciones acústicas en relación con una nítida percepción.

La escuela francesa sugiere, para pasajes de carácter expresivo, empezar el trino (las repercusiones) lentamente, acelerándolo paulatinamente. Quantz, en cambio, opina: "Para que los trinos sean perfectamente bellos, deben ser iguales, o sea de igual progresión y manteniendo la misma velocidad inicial"

Para las obras bachianas compuestas a la manera francesa, por ejemplo ciertos movimientos de las suites o partitas, debería aplicarse la interpretación característica de ese estilo (ver los ejemplos musicales anteriores).

L. Mozart aconseja la ejecución tipo francés para los trinos cadenciales.

3– Detención

El trino se detiene "con énfasis" (Couperin: *"Point d'arret"*) sobre la nota principal a la cual sigue la anticipación de la nota siguiente de la melodía. En los ejemplos siguientes la flecha indica los lugares posibles para la detención.

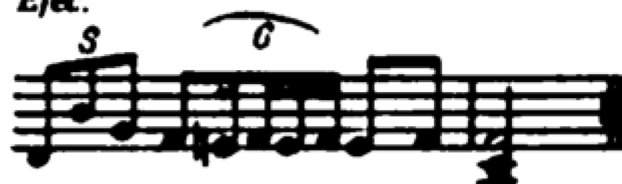


2. y 3. muestran variantes: en ambos se abrevia al mínimo la anticipación. La interpretación según la forma 3. - detención del trino, silencio y anticipación abreviada - es muy frecuente por su elegancia y precisión rítmica (ver Preludio 10 del CBT I). La manera indicada en 2. es poco conocida: el punto de detención se halla más bien al final de la nota principal.

Partita I, BWV 825, Courante



Ejec.



o bien según lo indicado por 2. y 3.

4– Terminación

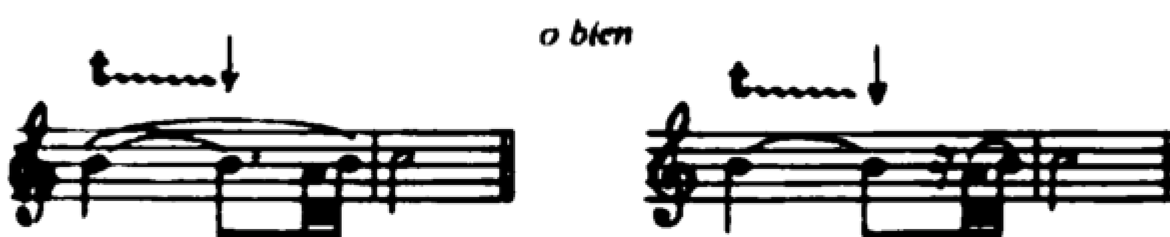
El trino desemboca directamente en el característico grupo terminal formado por dos valores muy breves: la terminación. Obsérvese que la notación gráfica de esta terminación puede ser muy variada.



La ejecución de los 5 ejemplos es idéntica; frecuentemente se reducen los valores de la terminación para igualarlos con aquellos de las repercusiones (3)



También se aplica una interpretación en la cual el trino se detiene antes de la terminación.



Nota 1: Debe ejecutarse una terminación también en los casos donde no está consignada.

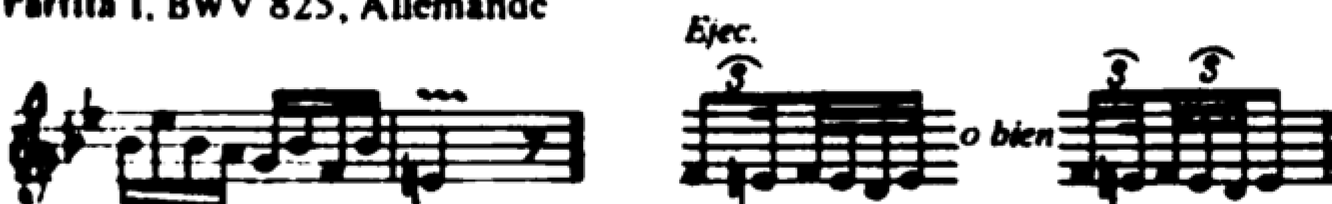
CBT I, Fuga 7



y asimismo cuando sigue un silencio a la nota principal:



Partita I, BWV 825, Allemande



Nota 2: Las notas de la terminación no se ligan a la nota siguiente.

Ofrenda Musical, BWV 1079, Trio
(los arcos son originales)



Nota 3: Trinos muy largos.

La mayoría de los autores aboga por la supresión de la terminación en trinos sobre una nota sostenida a la que está ligada otra más corta de igual altura. En estos casos el trino termina en la nota principal, sin acento y un poco antes de la nota más corta ligada.

Invención Nº 3, BWV 774



Ejec.



(Véase también el ejemplo del **Preludio 16**, del CBT I.)

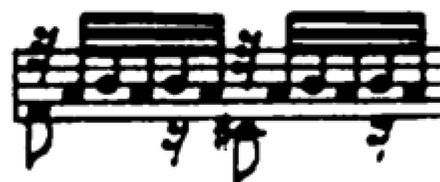
Al ejecutar trino y melodía en la misma mano, se puede omitir la nota auxiliar. El propio Bach proporciona un ejemplo al respecto en la variación Nº 28 de las **Variaciones Goldberg**, BWV 988.



Suite inglesa VI, BWV 811, Gigue



Ejec.



A2. TRINO NO PREPARADO

1 - Comienzo

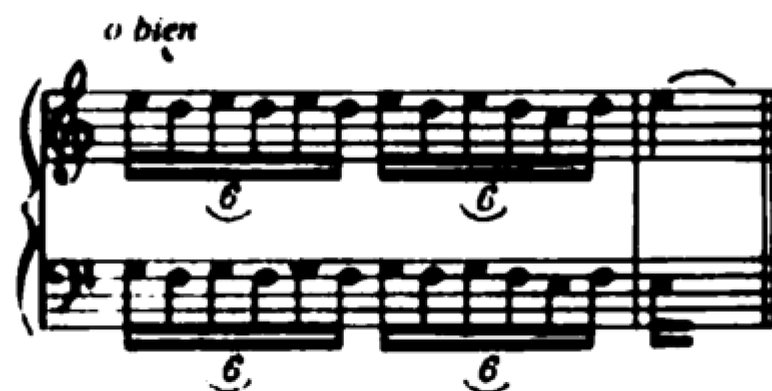
Se inicia con una apoyatura (superior) breve de duración igual a la de los valores de las repercusiones. Es ésta la única diferencia con el trino preparado.

Partita II, BWV 826, Allemande



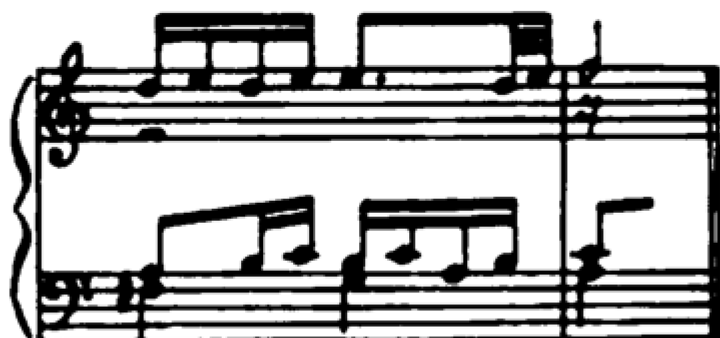
Partita III, BWV 827, Courante





En casos como el siguiente, donde la mano izquierda (o alguna otra voz) acompaña con un ritmo regular, el trino necesariamente debe ejecutarse también regularmente desde su comienzo.

CBT I, Fuga 20



Ejec.



Aunque Bach no coloca el signo de trino en el último ejemplo, es evidente que debe aplicárselo porque hay pasajes análogos en esta fuga donde sí figura el signo y, ya fuera de este contexto, por representar un giro melódico cadencial muy frecuente (ver por ejemplo la entrada del violín solo en el primer movimiento del Concierto Brandemburgués Nº 2).

2 – Repercusiones
Idéntico al trino preparado.

3 – Detención
Idéntico al trino preparado.

4 – Terminación
Idéntico al trino preparado.

He aquí 2 ejemplos de trinos de esta especie:

Partita II, BWV 826, Sinfonía

Ejec.



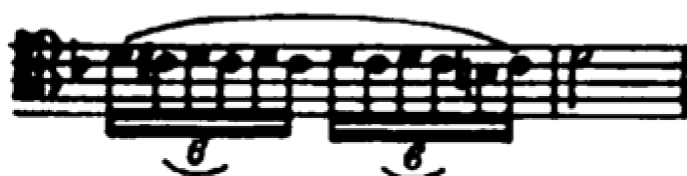


El Arte de la Fuga, BWV 1080, Contrapunto 19



B A C H

Ejec.

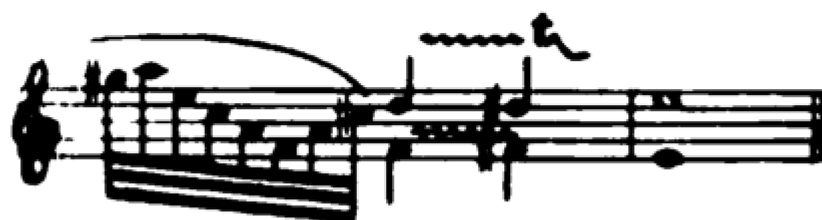


43. CADENA DE TRINOS

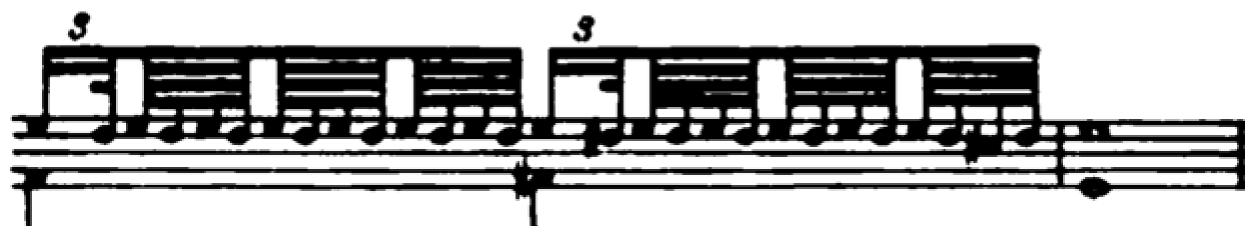
a) ascendentes

Al formar una cadena ascendente de trinos sigue vigente la norma de iniciar cada uno con la nota vecina superior (o sea con la apoyatura). Pueden enlazarse los trinos por los grupos de terminación conocidos.

Uno de los muy escasos pasajes lo encontramos al final del Grave de la Segunda Sonata para violín solo, BWV 1003,



pero la ejecución del doble trino presenta una gran dificultad técnica, razón por la cual se suelen omitir los trinos en la segunda voz.



El agregado del signo 𝆖 aparentemente una redundancia, parece indicar que debe aplicarse el grupo de terminación sólo al segundo trino.

b) descendentes

En estos casos el grupo de terminación dificulta el enlace con el próximo trino que debe empezar con la nota vecina superior. La solución más viable se muestra en el siguiente ejemplo: cada trino termina con su nota vecina superior:

Trío para órgano super, *"Allein Gott"*, BWV 664





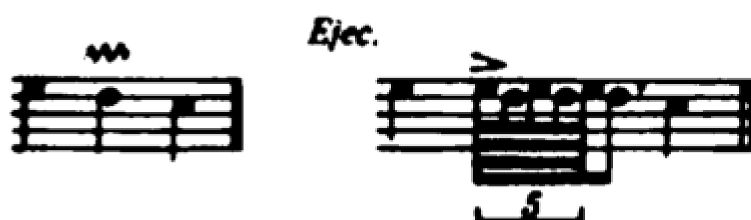
B. Trinos breves

Signos: t, tr, ~~~, ~~

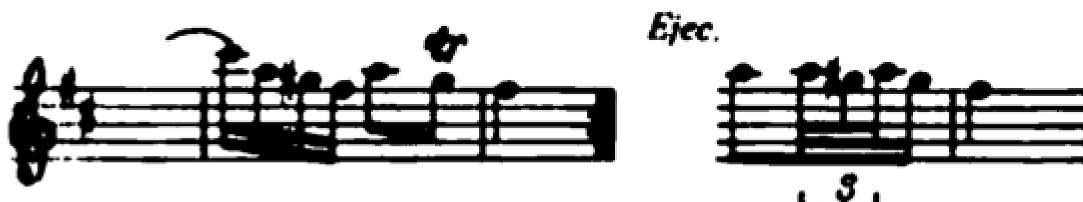
B1. TRINO COMUN (o BREVE) (el *Trillo* según la *"Explication"* de Johann Sebastian Bach).

Este tipo de trino aparece más bien sobre notas breves o en pasajes de *staccato*; se inicia, al igual que el trino largo no preparado, con la nota vecina superior o sea con la apoyatura que produce disonancia armónica.

Su ejecución se limita a pocas repercusiones (2 ó 3) y termina sobre el lugar de detención, o sea que no requiere el grupo de terminación.



Obertura en *si* menor para flauta y orquesta, BWV 1067, Badinerie



CBT I, Preludio 13



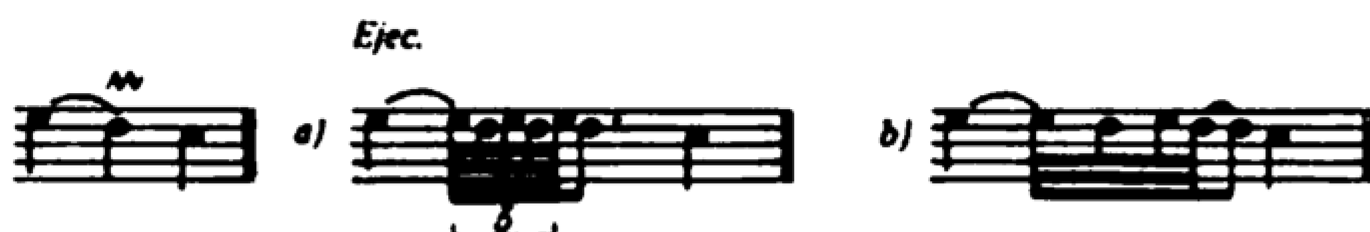
Pasión según San Mateo, Nº 47, Aria *"Erbarme dich"*



En este pasaje, que a través de los *staccati* de todas las voces evoca sugestivamente la caída de las lágrimas, parece más adecuado el simple *trillo* que el trino largo con terminación.

B2. *PRALLER* (trino enlazado*)

El *Praller* ocurre siempre en formaciones de notas descendentes por grado conjunto.



Las formas de ejecución corresponden a Marpurg a) y C. Ph. E. Bach b). Ambas se caracterizan por el ligado de la nota anterior del trino a su primera nota; ésta forma un retardo con las otras voces (es generalmente el bajo que mantiene el movimiento) que resuelve a la nota principal seguido por dos o tres repercusiones. Corresponde más bien a pasajes en *legato*.

CBT II, Preludio 4



---

* Término propuesto por el autor

Concierto Brandemburgués Nº 4, BWV 1049, Andante

Flautas

Orquesta

Ejec.

Partita II, BWV 826, Sinfonía

Ejec.

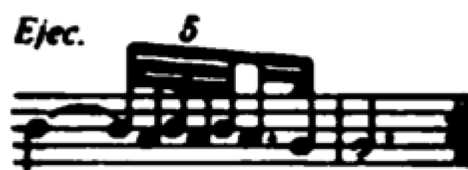
Coral para órgano (Nº 19 del *Orgelbüchlein*), BWV 617





Suite francesa V, BWV 816, Sarabande





Compárese con el *tremblement lié sans être appuyé* de Couperin, que se podrá encontrar en el apéndice. (La división rítmica, poco exacta, como en casi todos los ejemplos que presenta, puede inducir a errores).

Se sobreentiende que pasajes como el siguiente, aunque no figura el signo de trino, pueden ser ejecutados con *Praller*



B3. TRINO IMPERFECTO

Signo: w

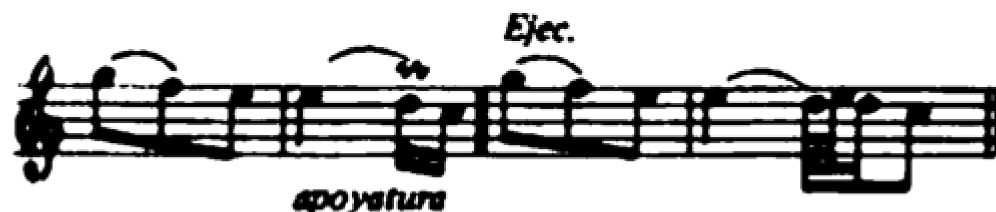
Aunque este trino y el *Schneller* no aparecen en el inventario de la "*Explication*" es indudable que ambas ornamentaciones, descriptas por los autores a mediados del siglo XVIII en forma algo confusa, han sido aplicadas por Johann Sebastian Bach.

Marpurg lo describe como un *Praller* (trino "enlazado") que no empieza con la nota vecina superior sino directamente con la nota principal a la que sigue sólo una bordadura y sugiere aplicarlo en los siguientes casos:

a) en pasajes rápidos que descienden por grados conjuntos:



b) en la resolución de una apoyatura larga precedida por una nota breve:



c) cuando se acorta una nota (larga) por una apoyatura:



Parece que lo habían aplicado especialmente en pasajes de articulación ligada y en pasajes que no permiten un mayor número de repercusiones (de ahí la descripción de Marpurg al derivarlo del *Praller).* Se lo ejecutará con mayor velocidad que el trino.

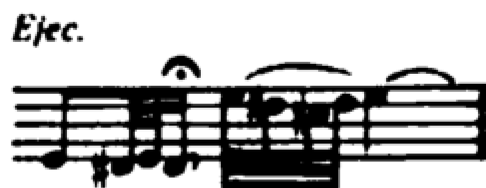
Sonata II para violín solo, BWV 1003, Grave





CBT II, Fuga 10





CBT II, Preludio 12





B.4 *SCHNELLER* (mordente superior)

Signo: 𝆖

Como ya se explicó al describir el trino imperfecto, entre los mismos tratadistas del siglo XVIII existía una cierta confusión acerca de la ejecución y denominación de estos ornamentos. Resumiendo las diferentes descripciones (emitidas todas ellas **después** de la muerte de Johann Sebastian Bach), se llega a la conclusión de que la única diferencia del *Schneller* con el trino imperfecto consiste en su ubicación en los pasajes, como se puede observar en los siguientes ejemplos. Se advierte que la grafía de este adorno con dos pequeñas notas, que sólo se halla en publicaciones a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, de ninguna manera ha sido empleada por Johann Sebastian, aunque no hay duda de que él lo haya aplicado en pasajes melódicos análogos.

Ph. E. Bach*.

Ejec. G.G.

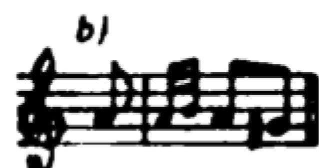
a)





Ejec. G.G.

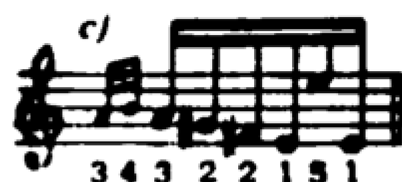
b)



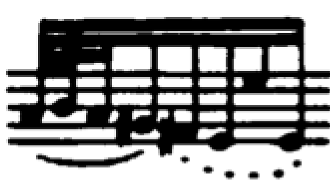


Ejec. G.G.

c)



(digitación de Ph. E. Bach)



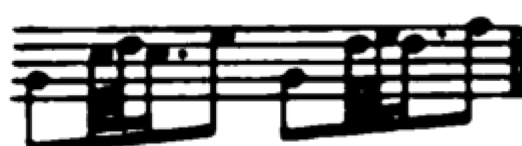
---

* Ph. E. Bach no ejemplifica la ejecución

Marpurg



Ejec. M.



Türk

a) *b)* *c)* *d)*



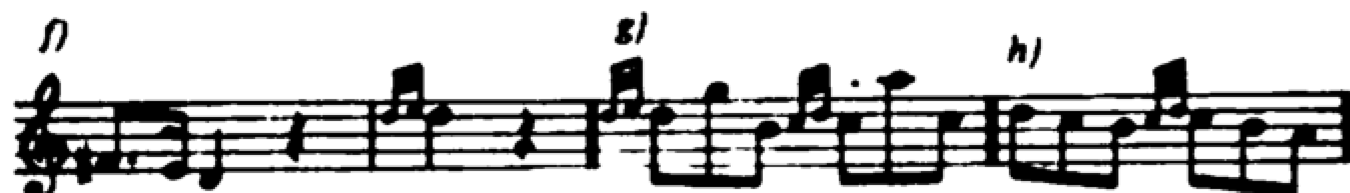
e)



Ejec. G.G.



f) *g)* *h)*



Observando los ejemplos precedentes resulta evidente que el *Schneller* se asemeja al mordente inferior por su ubicación en notas acentuadas y/o separadas (*staccato*) y, al igual que éste, por recibir su primera nota el mayor acento.

Los ejemplos (a) de Ph. E. Bach y (h) de Türk son coincidentes, asimismo el b) de Bach con el b) de Türk. Según este autor los *Schneller* se aplican en la segunda de dos notas repetidas (b) cuando cae en un lugar métricamente acentuado y especialmente en pasajes descendentes (c) y (d), en semicadencias e), en notas destacadas después de un silencio (f) en notas acentuadas y separadas antes de un salto (g), y en notas acentuadas y separadas cuya nota precedente se halla un grado conjunto más bajo (h)*.

---

* De ahí surge probablemente la costumbre tan difundida de iniciar también los trinos largos, cuya nota precedente se halla una segunda más baja que la nota principal, con ésta en vez de hacerlo con la apoyatura.

La ubicación métrica en el ejemplo de Marpurg presenta aparentemente una contradicción pero, al ejecutar las notas *sol staccato* y las restantes *legato*, se ajusta a la práctica usual de este adorno.

De los ejemplos se deduce que, por su carácter, este adorno solía aplicarse por lo general en movimientos rápidos y brillantes.

Suite inglesa VI, BWV 811, Prélude



En el primero de los ejemplos siguientes, de comenzar los *Schneller* con la nota auxiliar superior (como si fuesen trinos comunes o breves), las octavas *do-do, re-re* y *mi-mi* causarían un efecto armónico muy débil; en el segundo ejemplo se producirían octavas paralelas. En ambos casos desaparecerían las séptimas disonantes (retardos).

Partita VI, BWV 830, Toccata



Invención Nº 2, BWV 773





(Compárese con los ejemplos b) de Ph. E. Bach y b) de Türk).

Libro de Ana M. Bach, Solo per il Cembalo



La ejecución del siguiente adorno de la *Badinerie* de la **Obertura en si menor para flauta y orquesta**, BWV 1067 es idéntica al ejemplo anterior porque el *re* forma disonancia con el bajo.



Si se tocase en ambos casos un trino breve (*trillo*) empezando con la nota vecina superior, o sea con el *mi b* o el *mi*, respectivamente, se perdería la disonancia con el bajo (en la *Badinerie* el cifrado $^5_4$ encima del bajo *la* determina un retardo).

En la segunda parte de la *Badinerie*, en un pasaje análogo a éste, los violines ligan la nota anterior a la del trino, este hecho confirma la interpretación antes indicada:

Ejec.

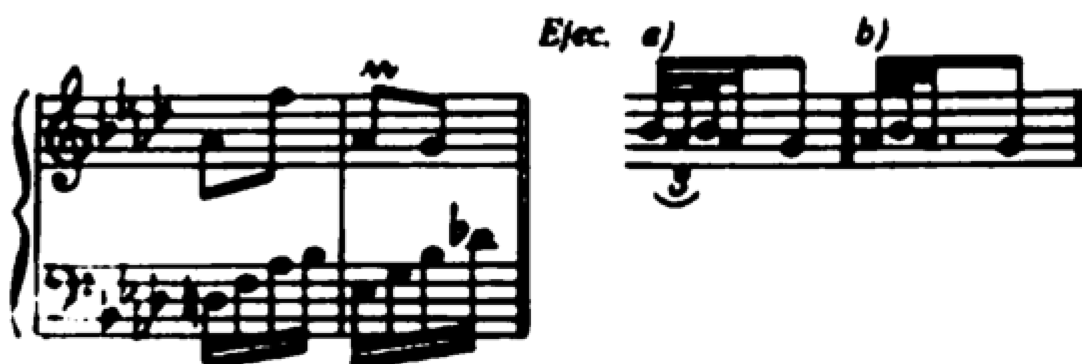
Flauta

Violines

Idéntica ejecución corresponde en el *Andante* de la 3ª Sonata para órgano, BWV 527.



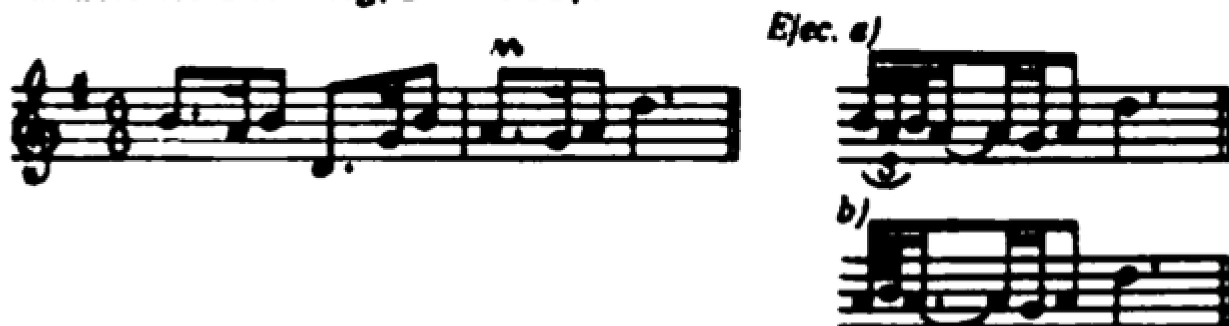
En el ejemplo que sigue, tomado del Preludio 12 del CBT II, se podría vacilar entre el trino breve *(trillo)* (a) o el *Schneller* (b), sin embargo, la aplicación del último tiene la ventaja de conservar la disonancia de la apoyatura *la b*.



La Nº 7 de las Variaciones Goldberg, BWV 988, se asemeja mucho a la Giga de la Partita en si menor, para clave, BWV 831. En ambas piezas aparecen trinos y mordentes inferiores, ambos ubicados sobre tiempos acentuados.

Frente al toque de gran brillantez propia del mordente inferior, el trino breve (*trillo*) (a) probablemente restaría eficacia rítmica al diseño melódico. Por tal razón es aconsejable la aplicación del *Schneller* (b) o sea el mordente superior. Sin embargo, existe también otra razón que aconseja este criterio: en pasajes rápidos descendentes suelen ejecutarse mordentes superiores (ver ejemplos (a) de C. Ph. E. Bach y (d) de Türk) y en ascendentes mordentes inferiores (ver el ejemplo siguiente de la Giga).

Variaciones Goldberg, BWV 988, Nº 7



Partita en *si* menor, BWV 831, Giga



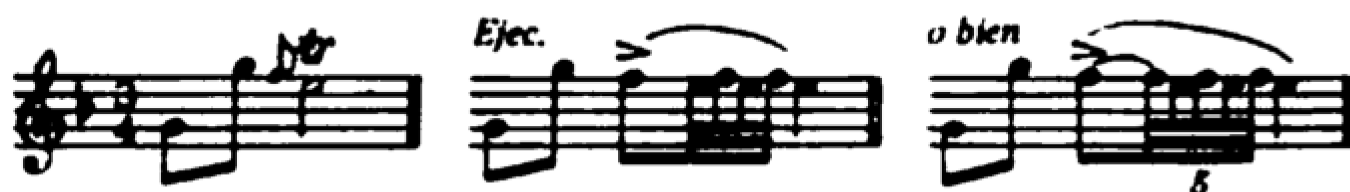
C. Formas compuestas

1. ADORNO INICIAL DEL TRINO

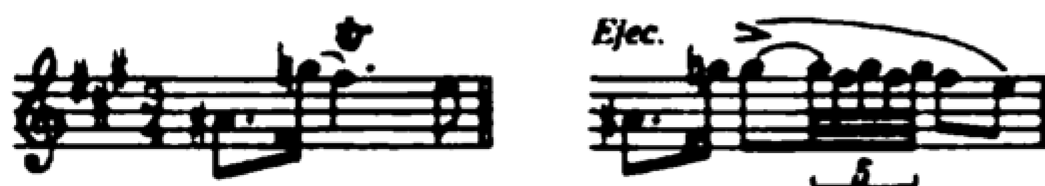
Apoyatura y trino: aquí existen dos distintas maneras de ejecución, pudiéndose optar por cualquiera de ellas.

Compárese con el *trille appuyé* francés (el *accent und trillo* de Bach)

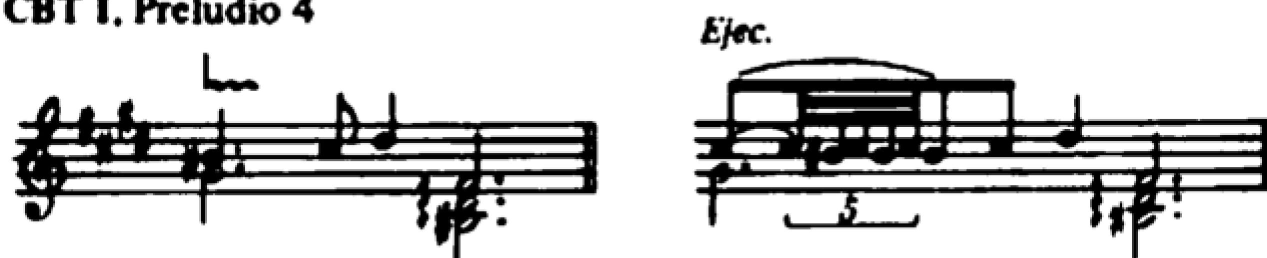
Libro de Ana M. Bach, Polonesa



Pasión según San Juan, Nº 19, Aria *"Ach mein Sinn"*



CBT I, Preludio 4



Grupeto y trino: es la *Doppelt - cadence* de la *"Explication"*.

a) El trazo se inicia arriba:

Variaciones Goldberg, BWV 988, Aria



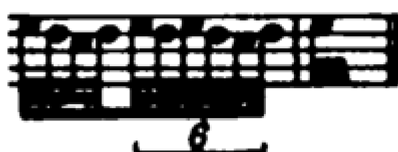
Ejec.



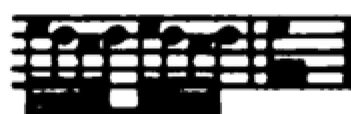
Invención Nº 2, BWV 773



Ejec.

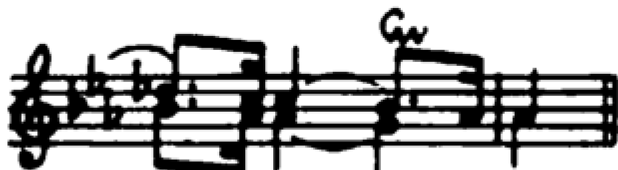


o más fácil

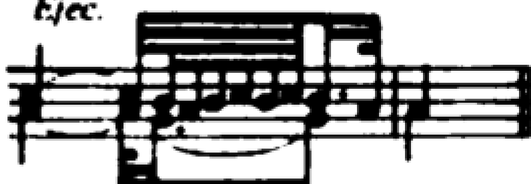


El mismo adorno, pero ligado a la nota precedente superior de grado conjunto.

Sinfonía Nº 5, BWV 791



Ejec.

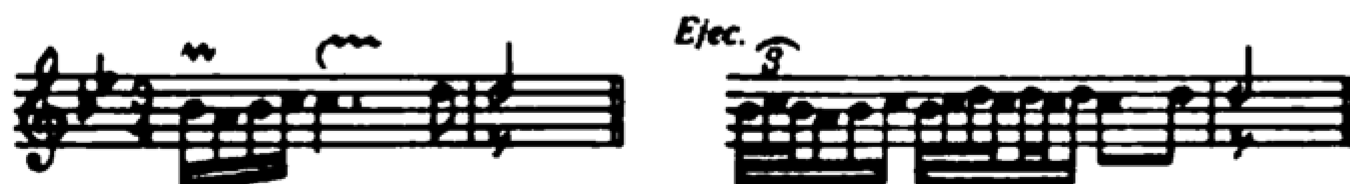


o bien



b) El trazo se inicia abajo:

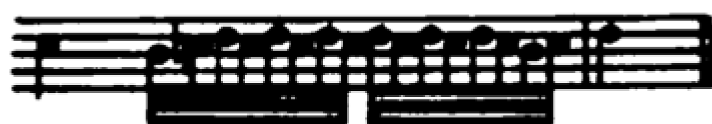
Nueve pequeños preludios. Nº 7, BWV 930



Un caso interesante de notación rítmica inexacta se presenta en la Sarabanda de la Partita I, BWV 825. En la época de Bach el puntillo doble era muy poco usual, debido a lo cual la notación a menudo resulta imprecisa (téngase presente los marcados ritmos de puntillo de las oberturas escritas en estilo francés). El trino continúa, pues, hasta la terminación, en la forma acostumbrada.



Ejec.



2. ADORNO CONCLUSIVO DEL TRINO

Trino y mordente inferior en realidad, trino con terminación

Partita IV, BWV 828, Menuett



Ejec.



o más fácil



Schneller (mordente superior) y **grupeto**: este signo, poco frecuente en las obras de Bach, es denominado por su hijo C. Ph. E., *Prallender Doppelschlag* y por Marpurg, *Doppeltriller.*



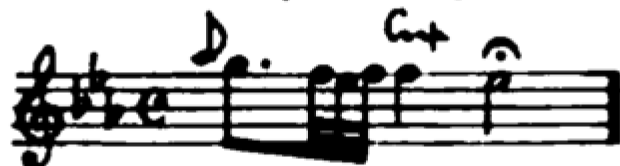


3. ADORNOS INICIAL Y CONCLUSIVO DEL TRINO

Grupeto, trino y mordente inferior: , es la *Doppelt-cadence und mordant* de la *"Explication"*.

a) El trazo se inicia arriba: ó

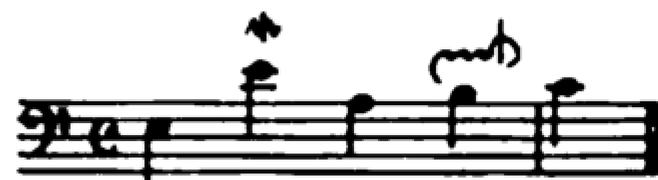
Invención Nº 5, BWV 776





b) El trazo se inicia abajo: ó

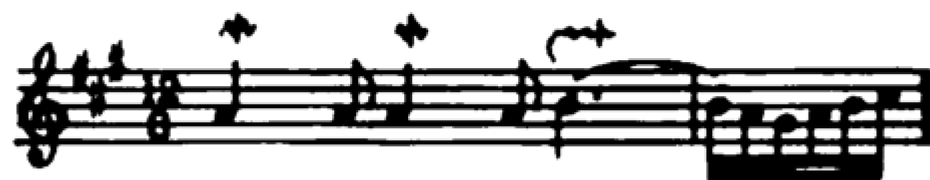
Nueve pequeños preludios, Nº 1, BWV 924



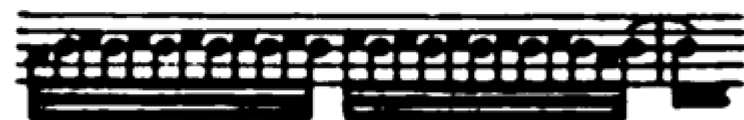


El mismo signo colocado encima de una nota sostenida, ligada a otra de igual altura.

Invención Nº 12, BWV 783

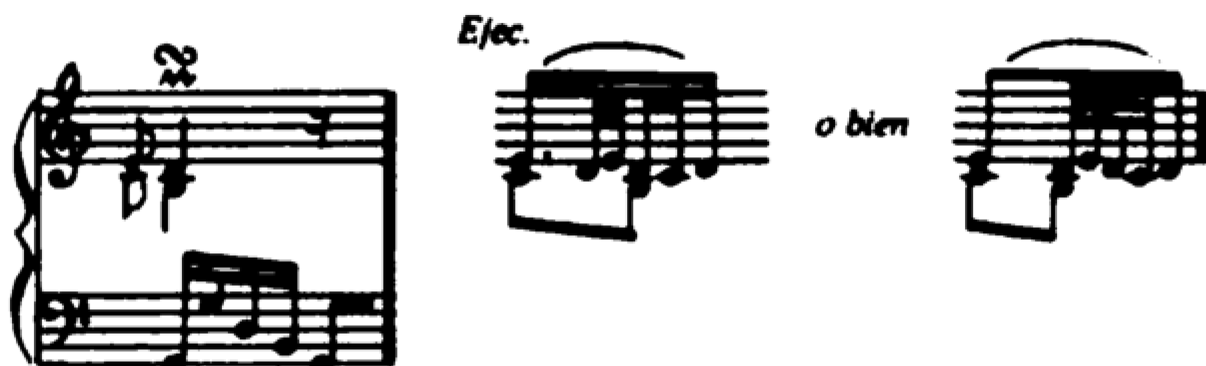


Ejec.

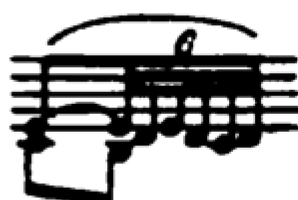


Apoyatura, *Schneller* (mordente superior) y grupeto:

Seis pequeños preludios, Nº 1, BWV 933



o, según la indicación de Marpurg



RESUMEN

Para determinar cuál género de trino es aplicable en cada caso se pueden establecer los siguientes criterios:

1. a. La velocidad o *tempo* general del trozo en cuestión.
   b. La velocidad del pasaje.
2. La duración de la nota principal y su ubicación métrica (tiempos acentuados y débiles) y formal (cadencia, etc.).
3. La articulación de la nota principal con las notas de su entorno *(legato* o *staccato).*
4. La relación armónica de la nota principal con las demás voces; si ésta forma una **disonancia**, el trino (que suele ser breve en estos casos) empieza con la nota principal, ya que si comenzara con la nota vecina superior, ésta produciría una consonancia y perdería así su carácter de apoyatura.

CUADRO SINOPTICO DE LOS TRINOS

A. Trinos largos (sobre notas de valor prolongado)

A1. Trino preparado:

1 – Comienzo.
Prolongación de la nota vecina superior inicial (apoyatura).

2 – Repercusiones.
Dependen de la duración de la nota y de la velocidad de la obra.

3 – Detención.
Sobre la nota principal, a la que sigue generalmente la anticipación de la próxima nota.

4 – Terminación.
Las repercusiones se enlazan con la "terminación".

A2. Trino no preparado:

1 – La apoyatura inicial tiene el mismo valor rítmico que las repercusiones.
2 – Igual a A1.
3 – Igual a A1.
4 – Igual a A1.

B. Trinos breves (sobre notas breves o de mediana duración)

B1. Trino breve o común *(trillo)* (sobre notas de mediana duración)
1 – La apoyatura inicial tiene el mismo valor rítmico que las repercusiones.
2 – Sólo 2 ó 3 repercusiones.
3 – Detención no acentuada sobre la nota principal con la cual termina.
4 – No tiene "terminación"

B2. ***Praller*** **(trino enlazado)** (sobre notas de mediana duración en tiempo débil).

1 – La nota anterior a la nota principal ubicada una segunda más alta que ésta, se liga con la apoyatura (nota vecina superior). Esta tiene el mismo valor rítmico que las repercusiones.
2 – Las repercusiones dependen de la duración de la nota y de la velocidad de la obra.
3 – Detención sobre la nota principal. A ésta puede o no seguir la anticipación de la nota siguiente.
4 – Generalmente no tiene "terminación".

B3. Trino imperfecto (sobre notas muy breves en lugares métricos débiles)

1 – Comienza con la nota principal. La nota anterior a la nota principal está ubicada una segunda más alta que ésta. Ambas se tocan *legato* aunque falte el arco.
2 – Una sola repercusión.
3 – Detención sobre la nota principal.
4 – No tiene "terminación".

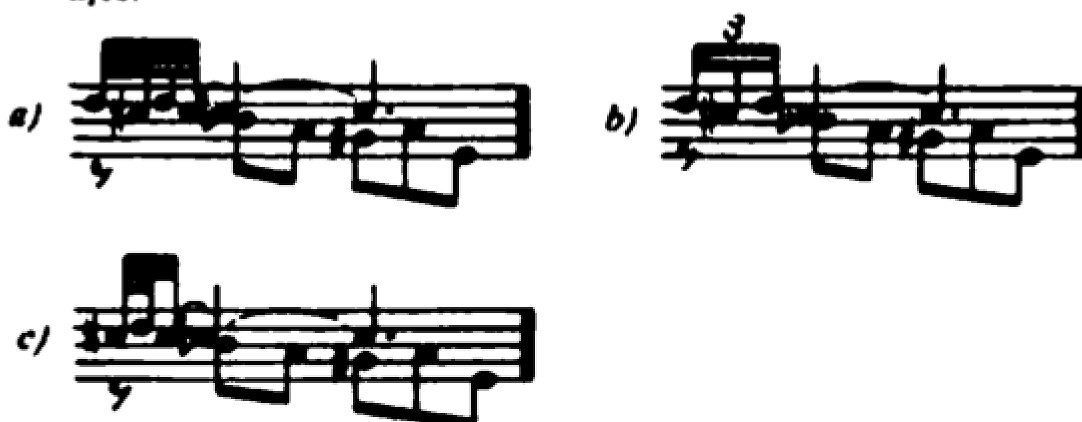
B4. ***Schneller*** **(Mordente superior)** (sobre notas breves y muy breves acentuadas y *staccati).*

1 Comienza con la nota principal.
2 Una sola repercusión.
3 Detención sobre la nota principal.
4 No tiene "terminación".

DISCUSION DE CASOS

Suite inglesa VI, BWV 811, Prélude

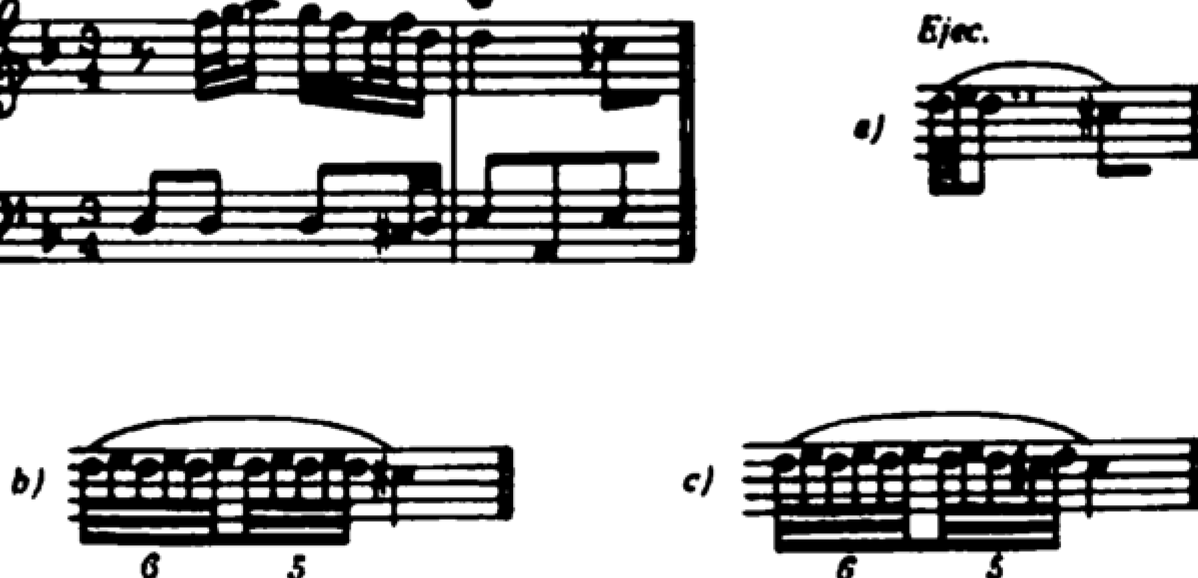




Desde el punto de vista armónico, serían preferibles las interpretaciones (a) y (b), o sea el trino común *(trillo)*, al formar el *re* una apoyatura con el bajo. Sin embargo, el *Schneller* (c) confiere mayor precisión rítmica a pasajes rápidos.

Pasión según San Juan, Nº 11, Aria *"Von den Stricken"*





Es evidente que este trino no puede empezar con la nota vecina superior *mi*, ya que se producirían octavas consecutivas con el bajo. Debe ejecutarse pues, un *Schneller*.

Se muestra, en primer término una interpretación "ortodoxa" (a).

E. Dannreuther, célebre pianista, director y musicólogo de la segunda mitad del siglo pasado, cita entre los casos de trinos que se inician con la nota principal (y no con la nota superior) aquel en el cual la nota anterior es idéntica a ella.

En el citado pasaje de la Pasión, podría optarse por versiones análogas a la propuesta por él (b) y (c), aunque en verdad hay pocos ejemplos de autores de principios del siglo XVIII que escriban trinos comenzando con la nota principal. De ninguna manera conviene tomar la sugerencia de Dannreuther como norma; es imprescindible examinar las circunstancias en cada caso.

CBT I, Preludio 13



Aquí Dannreuther propone iniciar los trinos con *si*♯ y *sol*𝄪 mientras que Emery lo refuta y con razón. Más aún, la interpretación ortodoxa añade por medio de las apoyaturas iniciales (*do*♯ y *la*♯ respectivamente) una interesante tensión a la textura armónica. Ambos trinos se detienen sobre la nota principal al final de la negra con puntillo*.

---

* Ver Nota 3 pág. 36

Compárese con éste el siguiente pasaje tomado del "Libro de Ana Magdalena Bach".

Polonesa



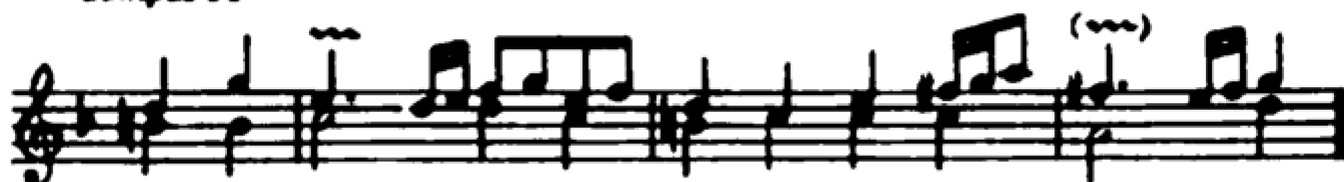
En el primer compás, podría aplicarse con acierto un trino común *(trillo)* comenzando con el *sol* natural como apoyatura, pero en el motivo análogo del tercer compás la iniciación con un *fa* ♯ no aporta interés armónico, ya que está también en el bajo. Trátase, pues, en ambos casos de *Schneller*. Dicho sea de paso que las apoyaturas en los compases 2 y 4 son largas (de una negra); así termina la frase en el tercer tiempo, característica rítmica ésta de las cadencias en las polonesas.

Un problema difícil presentan los trinos de las Gavotas I y II de la Suite inglesa Nº 6. Es que aquí aparecen pasajes análogos y semejantes con y sin la aplicación de un trino (no se trata aquí de omisiones del signo).

Suite inglesa VI, BWV 811, Gavotte I



Compás 10



Compás 20



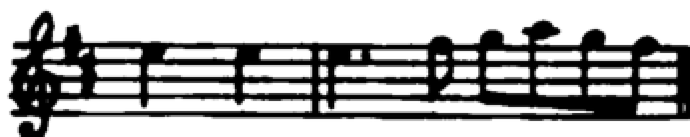
Compás 24



Gavotte II



Compás 12



A simple vista los trinos de los compases 1, 11, 13 (y semejantes) de la Gavota I, son trinos largos no preparados con terminaciones, por lo cual deberían empezar con la apoyatura, o sea la nota superior.

Pero iniciando el trino del compás 25 con la nota superior, o sea el *si b*, aparte de coincidir con el bajo, se pierde el retardo *la-si b* formado por la

nota principal. Por otro lado aparecen motivos análogos al del principio, por ejemplo en los compases 2-3 y 20-21 sin aplicación de trinos y de una diferente continuación melódica. Sucede algo parecido en la Gavota II.

Evidentemente, puede haber dos criterios: 1) igualar todos los pasajes semejantes y ejecutar o *Schneller* o trinos largos que comienzan con la nota principal, o 2) proceder en cada caso diferentemente.

Invención Nº 4, BWV 775



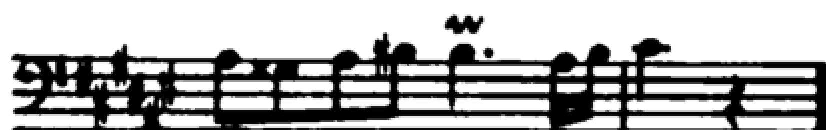
Aquí se trata, sin duda, de un trino largo, probablemente no preparado (comienzo con la apoyatura *re).*

El tema de la siguiente fuga, objeto de discusiones desde hace por lo menos un siglo, presenta el interrogante de si, al iniciarse (el trino) con la nota vecina superior, no se desdibuja el contorno melódico.

CTB II, Fuga 13



Bach enlaza en 3 oportunidades el tema con la frase anterior de la siguiente manera,



y lo modifica en 2 pasajes como una suerte de trino lento.



En los primeros dos casos debería empezarse con la nota superior ya que

la nota principal es propia de la armonía. Surge empero la duda si la cabeza modificada del tema, tal como aparece en el último ejemplo, no es un indicio de comenzarlo siempre con la nota principal.

En el tema de la Fuga 6 del CBT I encontramos nuevamente un elemento cuya interpretación es objeto de eternas discusiones.



Ejec. ortodoxa



La interpretación de este trino presenta dos problemas: su iniciación y su terminación.

Al empezarlo en forma ortodoxa con la nota superior produce en dos pasajes quintas consecutivas con otras voces: en los compases 12 y 22.

compás 22

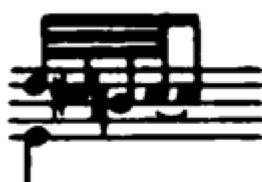


Por lo tanto se lo debe iniciar con la nota principal. Empezándolo con la apoyatura en los compases 4 y 7 se forman quintas aceptables porque la voz superior realiza un movimiento contrario. El inicio de los trinos en los compases 19 y 41 presenta otra alternativa: el comienzo ortodoxo con la apoyatura es correcto y también lo sería con la nota principal, pues las octavas que se producen en el segundo caso no son tales por coincidir la armonía del segundo tiempo con la del principio del tercero.

Ahora bien, hay dos pasajes donde en giros idénticos o análogos, Bach usa signos diferentes. En el compás 29 aparece debajo del *sol* un ~ (edición de la Bach Gesellschaft). Probablemente quiere Bach que no se toque la terminación *fa* natural - *sol* - (*la*) para evitar la falsa relación con el bajo que presenta inmediatamente un *fa* ♯. Bach evita también la termina-

ción (cuyo objeto es el de enlazar el trino con la nota siguiente) en los compases 9, 10 y 11 al indicar grupetos.





Es interesante recordar en este contexto una observación de C.Ph.E. Bach que expresa: "...el grupeto no es otra cosa que un trino normal en miniatura con su terminación".

En dos pasajes donde podrían caber trinos o grupetos, Bach los omite (compases 5, 15 y 16: inversiones del tema y compases 30, 31 y 32 que corresponden a 9, 10 y 11).

Considerando que el compositor mismo introduce cambios y variaciones se podría intentar variar también el principio del trino (con y sin apoyatura) según la exigencia contrapuntística de cada pasaje. Esta libertad constituye quizás el último reducto en Bach de la ornamentación "libre" o "italiana", tan cara a los maestros del barroco (ver Linde "Pequeña guía..." pág. 20).

En giros análogos al siguiente debe entenderse como mejor interpretación el *Schneller* por la ubicación semiacentuada de la nota principal y su brevedad. Se empieza con el *sib*.

Partita I, BWV 825, Praeludium



(Ver también "Concierto Italiano", Andante, compás 16).

Aquí las tres formas serían posibles:

Partita IV, BWV 828, Aria



Ejec.

a)



o bien

b)



y también

c)



Sin embargo, parece preferible el *Schneller* en la forma (c) considerando la articulación *staccato-portato* de esta cadena de síncopas.

LOS TRINOS EN LAS INVENCIONES, BWV 772-786

En vista de la obligatoriedad del estudio de las "Invenciones" para todos los pianistas, se estiman útiles algunas observaciones y sugerencias. Una parte de estas composiciones está contenida en el *"Clavierbüchlein für Wilhelm Friedeman Bach"*, 1720 ("Pequeño Libro de Clave para W.F.B.") quien tenía entonces 10 años de edad. Dado que la *"Explication"* se halla en la misma colección, llama la atención la ausencia del *Schneller* y del *Praller* (probablemente Johann Sebastián no los denominaba así) o sea, de trinos sobre notas breves que comienzan con la nota principal y que se encuentran, sin duda, en algunas de sus piezas.

Invención Nº 1: todos los trinos son trinos "comunes" (*trillo*). Aquellos de los compases 1 y 2 empiezan con la nota vecina superior (*do* y *sol* respectivamente) y se les podría añadir eventualmente una "terminación".

Invención Nº 2: los ornamentos en esta invención son la *Doppelt-cadence* (ver C. Formas compuestas, pág. 52) y el *Schneller.* En el compás 6 hay un *trillo* que empieza con *mi b.*

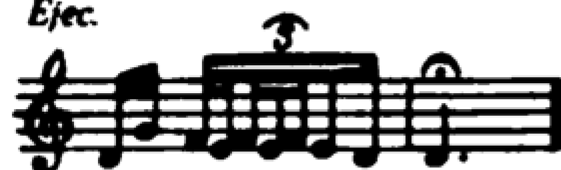
Invención Nº 3: los compases 3 y 4 muestran una *Doppelt-cadence* y un *trillo* (empieza con *re*) respectivamente. En el compás 23 corresponde un *trillo* (empieza con *re*). A las notas sostenidas de los compases siguientes conviene aplicar trinos largos no preparados, terminando las repercusiones sobre la nota principal **antes** de la segunda barra de compás.

Bach omite algunas veces la indicación del trino; no obstante debe ejecutárselo cuando la conducción melódica y la cadencia armónica así lo exigen, como en casos análogos.

Invención Nº 3.

últimos compases





Invención Nº 4: ver las indicaciones para la Invención Nº 3.

Invención Nº 5







En el tercer compás del tema, por tratarse de valores breves no puede aplicarse un trino común (*trillo*) sino un "trino imperfecto." Para interpretar el último compás de esta invención, véase la sección: *"Doppelt cadence und mordant"* (pág. 55)

Invención Nº 6: no se encuentran indicaciones de trinos.

Invención Nº 7: compás 2: sobre el *re* ♯ se ejecuta un trino común iniciándolo con un *mi*; en el último tiempo cabe un trino largo no preparado. En los compases 7 y 8 tenemos un trino largo no preparado.

Invención Nº 8: no lleva indicaciones de adorno; no obstante podría aplicarse breves trinos o, eventualmente, grupetos en la última corchea de los compases 11 y 33 respectivamente.

Invención Nº 9: es todo un muestrario de combinaciones de adornos realizado evidentemente con fines didácticos.





Invención Nº 10: Es de suponer que la mayoría de los trinos de esta invención sean *Schneller* (mordentes superiores) que por su precisión rítmica son el justo equivalente a los numerosos mordentes inferiores. Para la interpretación de la cadena de trinos descendentes véase lo aconsejado en la correspondiente sección.

Invención Nº 11: compás 7: trino común (*trillo*); compás 8 y análogos: "mordente inferior" ligado a un "trino imperfecto". El compás 10, última negra, lleva según la edición de la "*Bach-Gesellschaft*", un signo algo contradictorio, *Doppelt-cadence-und mordant* (pág. 55)



Pero este trino no puede tener grupo de terminación porque después del lugar de detención sigue la acostumbrada anticipación de la próxima nota, el *re* . Es más probable que aquí deba ejecutarse sólo una *Doppelt cadence* (pág. 53) Los demás trinos son imperfectos.

Invención Nº 12: ver la interpretación del 1ᵉʳ compás en la sección *Doppelt cadence un mordant* (pág. 55).

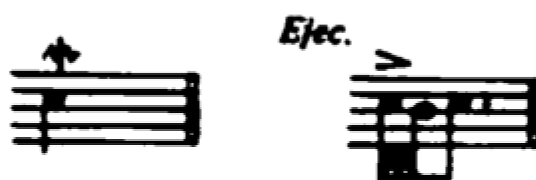
Invenciones Nºˢ 13 y 14: no se encuentran indicaciones de trinos.

Invención Nº 15: aquí los trinos del tema son todos *Schneller* (empiezan con la nota principal). Hay tres razones para elegir este adorno: 1) es más preciso que el trino común, 2) la mayoría de las veces la nota principal de por sí ya es apoyatura y la nota vecina superior debilitaría este efecto armónico y 3) en varios casos se producirían quintas consecutivas con la otra voz si se comenzara con la nota vecina superior. Compás 11: *Schneller*.

Los trinos en los compases 5 y penúltimo son no, o quizás un poco, preparados.

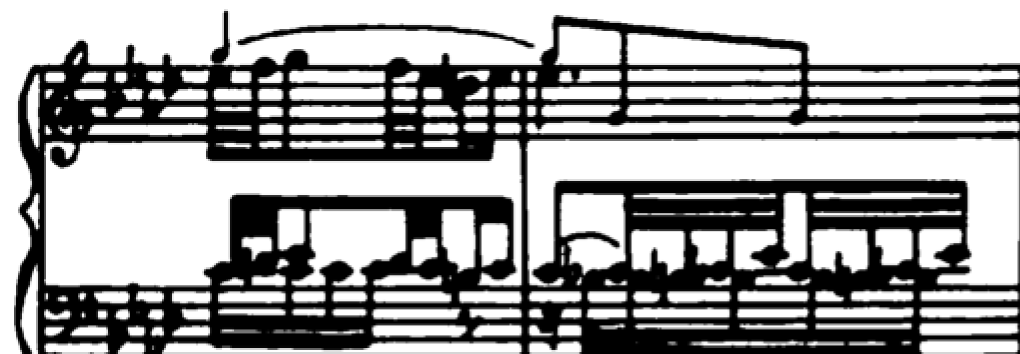
VI. MORDENTE INFERIOR

Es una bordadura inferior.



La ejecución de este ornamento debe efectuarse con extrema velocidad. La nota auxiliar inferior (bordadura) ha de ubicarse en el grado diatónico que corresponde a la tonalidad; en caso de modulaciones corresponde colocarla de acuerdo a las relaciones armónicas del pasaje. Sin embargo, Bach suele sensibilizar (o sea ascender) frecuentemente la bordadura inferior al tratarse de la fundamental de un acorde, pero lo hace sólo contadas veces en el caso de la tercera o quinta*.

* Resulta muy instructivo en este contexto el siguiente pasaje de La Pasión según San Juan, N° 63, *"Zerfliesse, mein Herze"*:

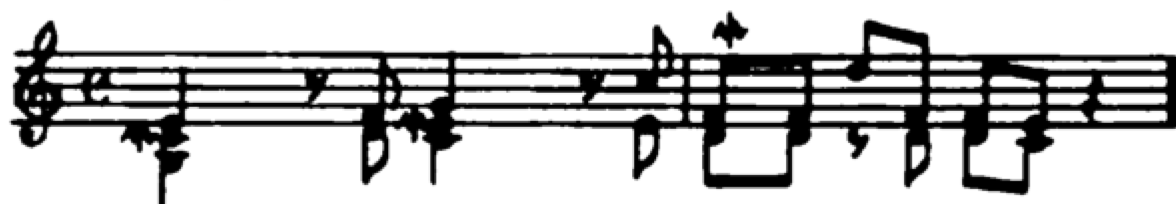


La fundamental es *do*, y a pesar de la séptima *si b* en el bajo, la bordadura conserva la sensibilización *si* natural. Compárese también "Seis pequeños preludios, N° 4" BWV 933, compás 12, mano izquierda y el siguiente pasaje de las Variaciones Goldberg, BWV 988, N° 24; en este caso la fundamental de la dominante es *sol*.



A. Mordente inferior simple

Seis pequeños preludios, Nº 1, BWV 933





Seis pequeños preludios, Nº 6, BWV 938





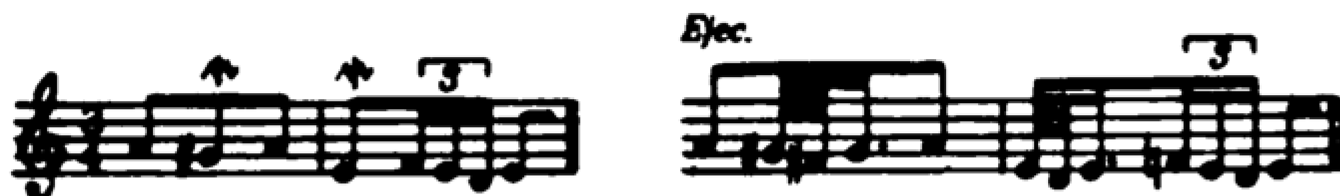






Un buen ejemplo lo constituye el primero de los "Doce pequeños preludios" en el cual todos los mordentes deben ser ejecutados con el semitono inferior ya que se presentan siempre sobre la fundamental de los acordes.

En el compás inicial de la Sarabande de la Partita III, BWV 827, se asciende el 6º grado:



Se sugiere no sensibilizar la bordadura inferior de una fundamental si la nota inmediata anterior a ella se halla una segunda mayor por debajo.

Nueve pequeños preludios, Nº 7, BWV 930

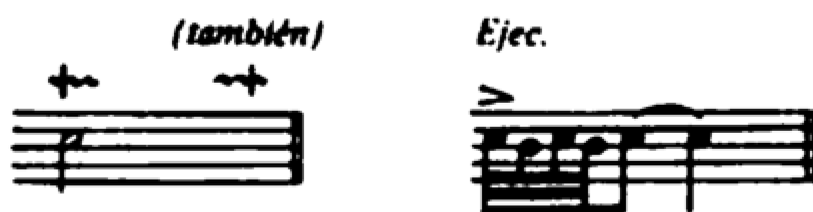
compases 25-26 *compases 40-41*



Cinco pequeños preludios, Nº 2, BWV 940



B. Mordente inferior doble o largo



Toccata en *mi* menor, BWV 914, Adagio



Sobre notas tenidas, el mordente inferior indicado por el signo del simple puede ejecutarse también con dos o más repercusiones.

Suite en *fa* menor, BWV 823, Sarabande



C. Mordente inferior prolongado

Sobre notas con puntillo, el mordente inferior puede ser prolongado hasta el puntillo, igual que el trino.

Cinco pequeños preludios, Nº 2, BWV 940



Ejec. a)



b)

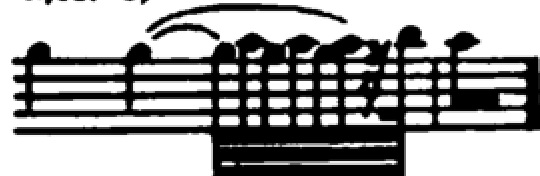


D. Mordente inferior ligado a la nota precedente

Variaciones Goldberg, BWV 988, Aria



Ejec. a)



b)



También aquí existen distintas opiniones, a semejanza de lo que ocurre con el trino ligado. Generalmente se interpreta el primer compás del Aria de las **Variaciones Goldberg**, como se lo indica en *b)* o aun con una sola repercusión.

E. Formas compuestas

Apoyatura y mordente inferior:

Suite en *mi* bemol mayor, BWV 819. Allemande



VII. GRUPETO

El grupeto es una combinación de apoyatura y mordente inferior: es la *cadence* de la "*Explication*".

Al ejecutarlo se usan siempre notas auxiliares diatónicas. Son válidas, pues, también aquí, las mismas normas que rigen para mordentes inferiores.



a) en *tempo* moderado,
b) en *tempo* rápido.

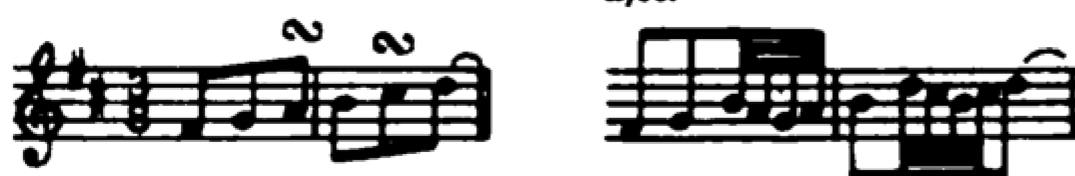
Cuando Bach desea una ejecución rítmica determinada, la indica con notas.

Fantasía cromática y Fuga, BWV 903



Damos a continuación algunos ejemplos de ejecución del grupeto :

Invención Nº 3, BWV 774



Invención Nº 11, BWV 782



Suite en *mi* bemol mayor, BWV 819, Allemande.



Formas compuestas

Aquí sea mencionado, ante todo, el *Schneller* (mordente superior) y grupeto (el *prallender Doppelschlag*) cuya ejecución está indicada en el inciso 2 de "Formas Compuestas" del capítulo sobre trinos (pág. 54).

A menudo aparece la combinación mordente inferior - grupeto - trino:

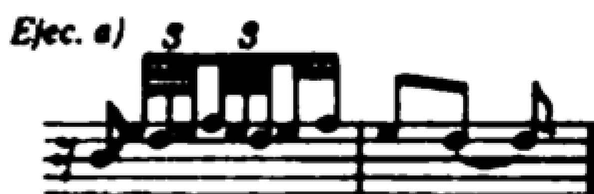
Fantasía en *do* menor, BWV 906



Mordente inferior – grupeto – apoyatura:

Sinfonía Nº 5, BWV 791







Groppo

Este adorno, empleado muy rara vez por Bach, es una antigua variante del grupeto, usada al final de una cadencia para terminar un trino.

Groppo ascendente



Groppo descendente

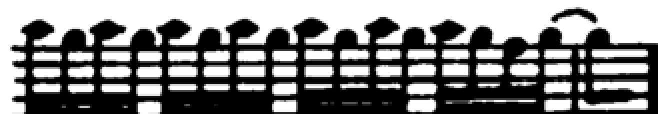


Cantata 99, 1er. movimiento.

compases 35-36, Flauta



Ejec. probable:



VIII. ARPEGIO

o : acorde arpegiado **ascendente**.

: acorde arpegiado **descendente**; usado muy raras veces; sin embargo, algunos intérpretes autorizados lo aplican para dar mayor realce a la nota superior que lleva la melodía.

Véase como ejemplo un arpegio "realizado" por Bach mismo:

CBT I, Fuga 10, final



Variaciones Goldberg, BWV 988, Aria



Ejec. según Kirkpatrick y Landowska

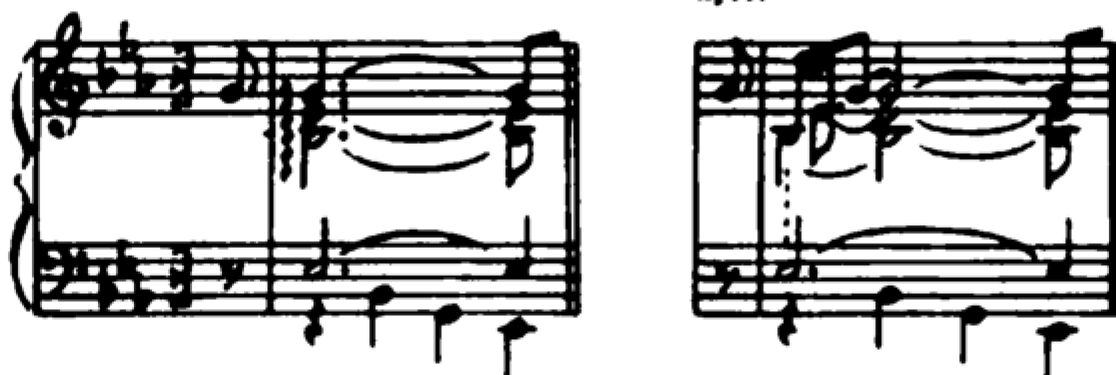


Aisladamente se encuentra la siguiente forma anticuada de notación de arpegios: 

El arpegio debe comenzar sobre el tiempo que ocupa el acorde:

Suite en *mi* bemol mayor, BWV 819, Courante

Ejec.



Tratándose de acordes llenos (en que intervienen ambas manos), a veces resulta conveniente detenerse un tanto sobre la nota del bajo. En determinados casos se aconseja asimismo un arpegio en forma rítmica, especialmente en finales (semejante a figuras finales de muchas danzas de suites).

Invención Nº 1, BWV 772 **Partita IV, BWV 828, Gigue**

último compás



J. D. Heinichen (1728) describe tres formas de arpegio: 1. el simple, que asciende; 2. el doble, que asciende y desciende inmediatamente y 3. el múltiple, que es repetición del mencionado en 2. o que se realiza en muy variados despliegues.

En algunas obras (Fantasía cromática y Fuga, Fantasía *arpeggio* y Fuga en *la* menor), aparece la indicación de *arpeggio*, significando que los acordes siguientes deben ser ejecutados como pasajes arpegiados. En la mayoría de las veces el mismo Bach, al comienzo de un pasaje arpegiado, da indicaciones precisas respecto a la forma de su ejecución.

Fantasía cromática y Fuga, BWV 903



No obstante, es de suponer que los clavecinistas de la época, en casos semejantes, variaban, a veces en gran medida, el de por sí monótono ascender y descender de los arpegios introduciendo pequeñas modificaciones rítmicas, desplazamientos de los acordes (o de los bajos) a otros registros y agregando escalitas de notas de paso. No tenemos fuentes impresas contemporáneas de Johann Sebastian, pero sí las tenemos de Rellstab, alumno de C. Ph. E. Bach.

A continuación se transcriben 2 propuestas de interpretación de los compases 16 a 18 del preludio Nº 21 de CBT I, la primera pertenece a Dolmetsch, la segunda a Emery. Ambos aplican con mucha razón arpegios también en aquellos acordes donde falta el signo.

Notación original

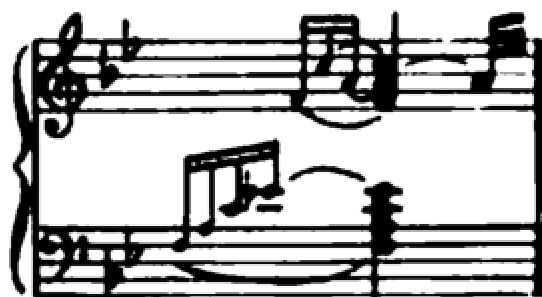




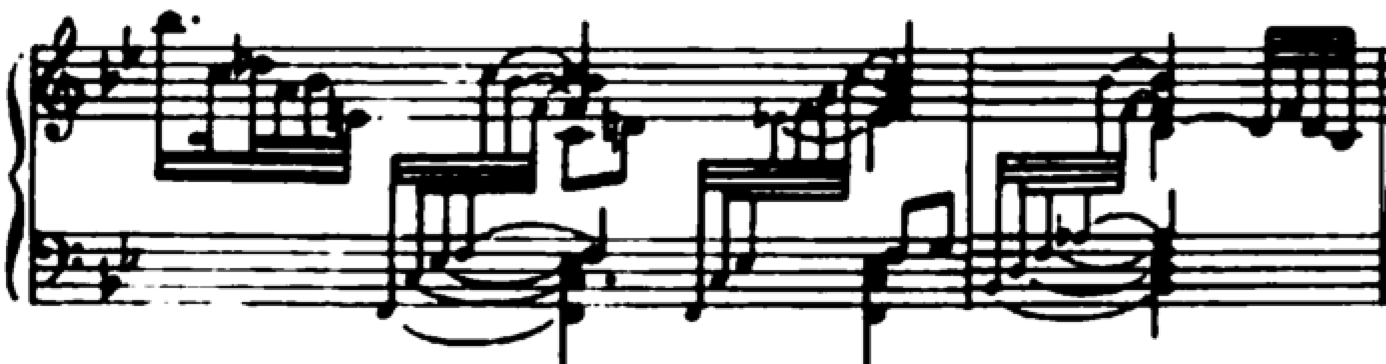
⊕
Ejec. Dolmetsch



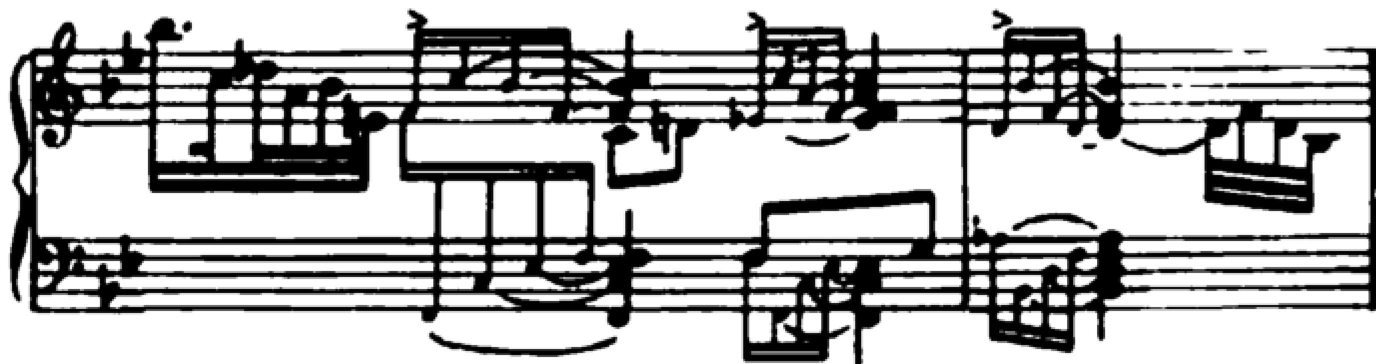
⊕
Ejec. Emery



⊕⊕
Ejec. Dolmetsch



⊕⊕
Ejec. Emery



Formas compuestas

Apoyatura y arpegio.

Suite inglesa III, BWV 808, Sarabande

Ejec. o si no

Ejec

a) b) c)

d)

Las formas c) y d) son sugeridas por Emery.

IX. SIGNOS POCO EMPLEADOS

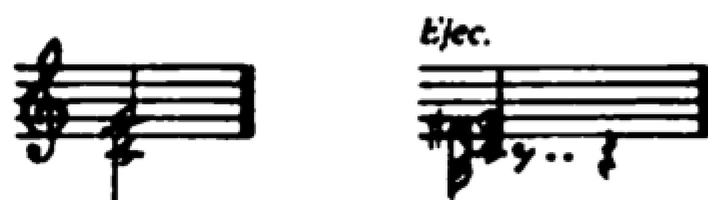
A. *Acciaccatura*

Es un adorno antiguo, que puede tomar dos formas; se encuentra de vez en cuando en las suites y partitas. Bach mismo no las explica, pero existen explicaciones de otros autores. Las dos variantes son: el *coulé* francés (*acciaccatura* de paso):

d'Anglebert Couperin

Ejec. Ejec. Ejec. sugerida

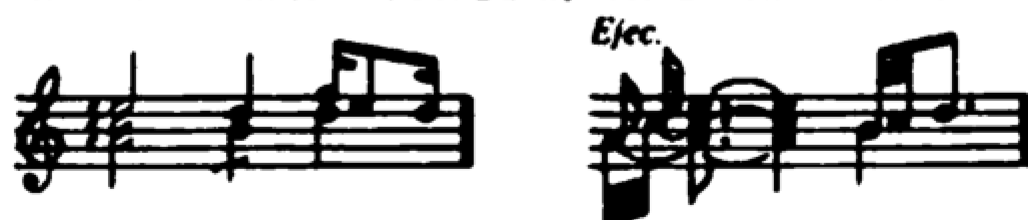
que es una especie de arpegio con una nota de paso, y la *acciaccatura* italiana (apoyatura simultánea):



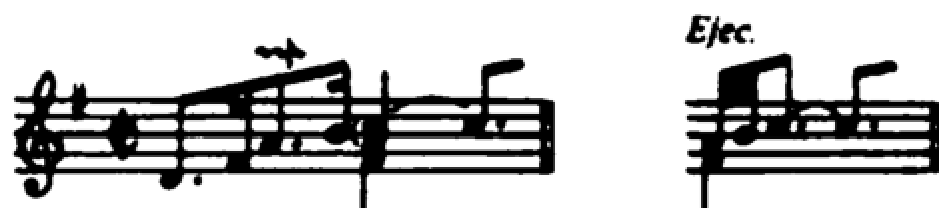
En este caso se toca simultáneamente una nota con su vecina inferior (generalmente a distancia de semitono) soltando la última inmediatamente.

Bach utiliza ambos signos; la mayoría de las veces su ejecución parece corresponder a las formas francesas.

Clavierbüchlein für W. Fr. Bach, Preludio en *la* menor



Variaciones Goldberg, BWV 988, Nº 16



No obstante, se puede aplicar también la *acciaccatura* italiana, especialmente en acordes, pues aparece, realizada con notas, en el *Scherzo* de la *Partita III*, BWV 827.

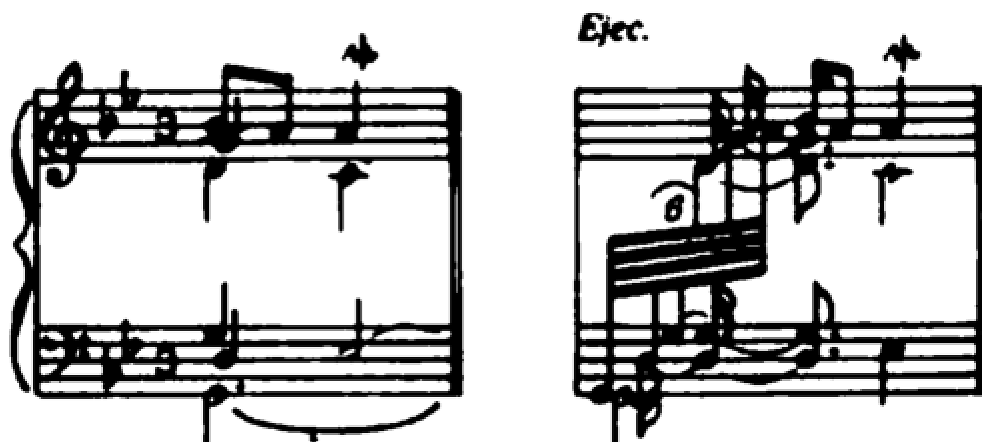


Compárese esto con el pasaje, célebre por su disonancia, de la Sonata Nº 15 de Scarlatti.

Considerando que es preferible tocar los acordes en el *clavicembalo* ligeramente arpegiados para evitar el crujido tan propio de la ejecución simultánea, la *acciaccatura* italiana posiblemente no resulta excesivamente dura.

Arpegio y *acciaccatura*.

Suite inglesa III, BWV 808, Sarabande



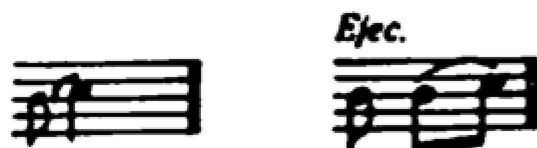
Apoyatura y *acciaccatura*

Partita VI, BWV 830, Sarabande



B. *Cheute* o *Chute* (caída, descenso)

Es más raro aún encontrar un pequeño arco delante de una nota, el *cheute* de d'Anglebert. Parece ser una apoyatura sumamente breve. Ph. E. Bach denomina este último signo *Abgekürzter Mordent* (mordente abreviado). Signos: ⟍ ó ⟋



Variaciones Goldberg, BWV 988, Nº 16



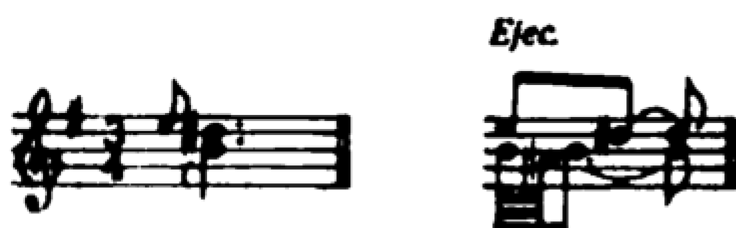
Clavierbüchlein für W. Fr. Bach, Preludio en *la* menor



C. Formas compuestas

Apoyatura y *cheute*

Es interesante que, en la música antigua, los adornos apoyatura y mordente inferior guardan entre sí una estrecha relación y que algunos franceses usaron los signos ⟍ y ⟋ tanto para el mordente inferior con el semitono (!) como para la apoyatura. Así se explica la ejecución de las siguientes partes de la *Sarabanda* de la Partita V, BWV 829.

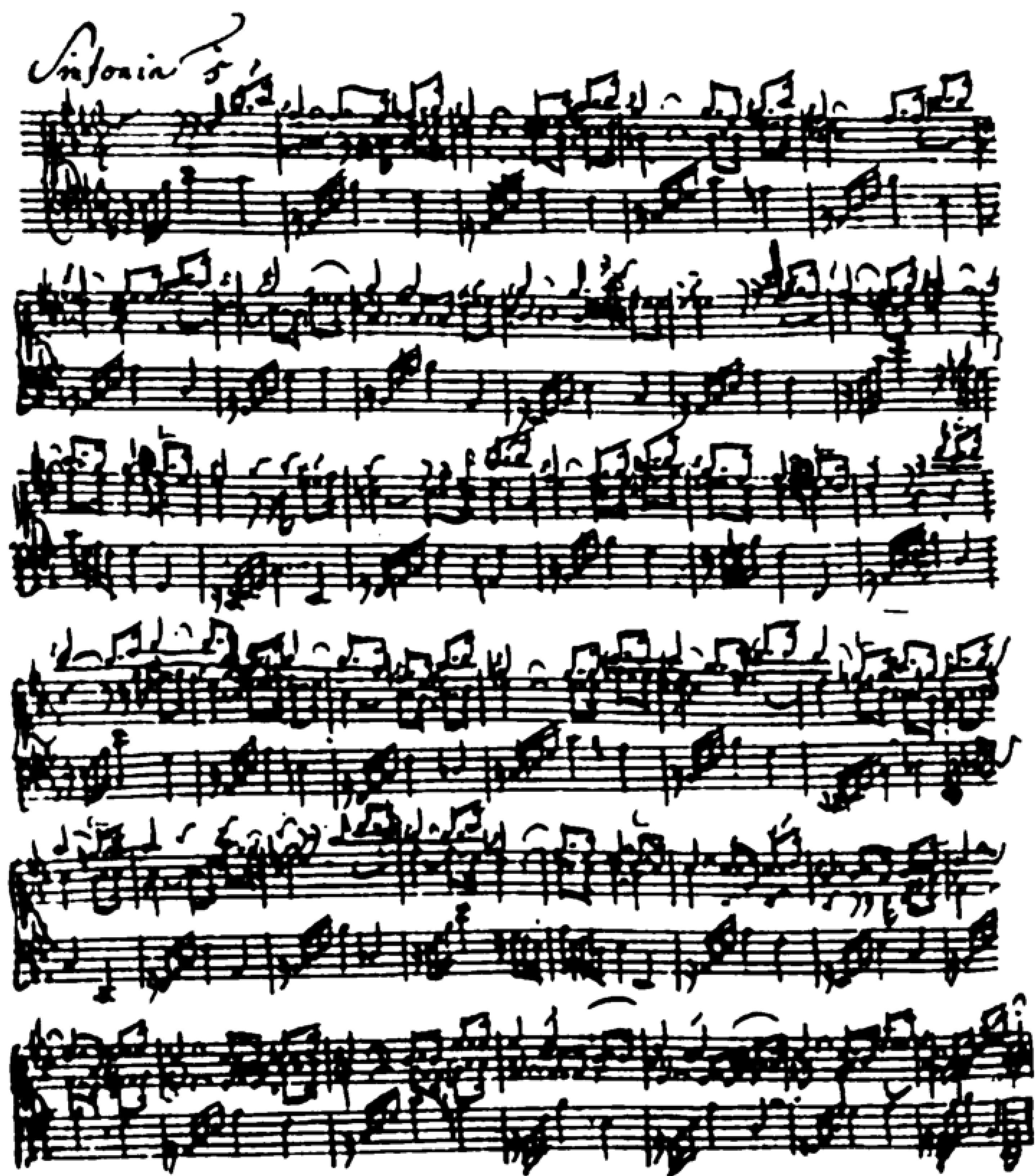


Cheute y mordente inferior:

Coral para órgano *"Komm, heiliger Geist"*, BWV 652.



Facsímil del Manuscrito de la Sinfonía Nº 5 de J.S. Bach



APENDICE

Cuadros de ornamentos elaborados por autores de la época de J.S. Bach

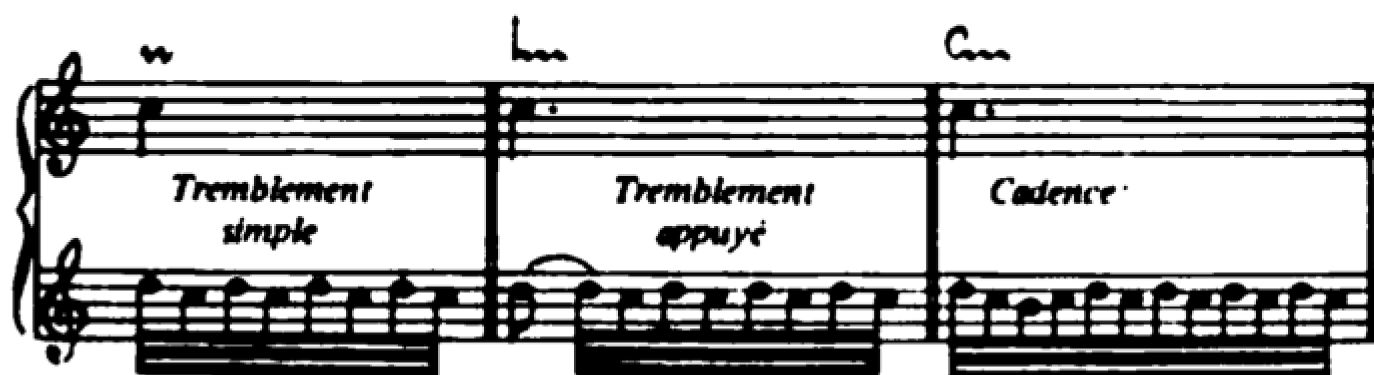
Francesco Gasparini, "L'Armonico Pratico al Cimbalo" (Venecia, 1683).





Henry D'Anglebert, "Pièces de Clavecin" (París, 1689).

MARQUES DES AGREMENTS ET LEUR SIGNIFICATION*





* Hay constancia de la aplicación de esta tabla de ornamentos por Bach (ver Riemann, "Musiklexikon", Schott, Mainz, 1967)

Autre

Sans tremblement

Sur une tierce

Pincé

Autre

Tremblement et pincé

Cheute ou port de voix en montand

En descendant

Cheute et pincé

Coulé sur une tierce

Autre

Sur 2 notes de suite

Autre

Autre

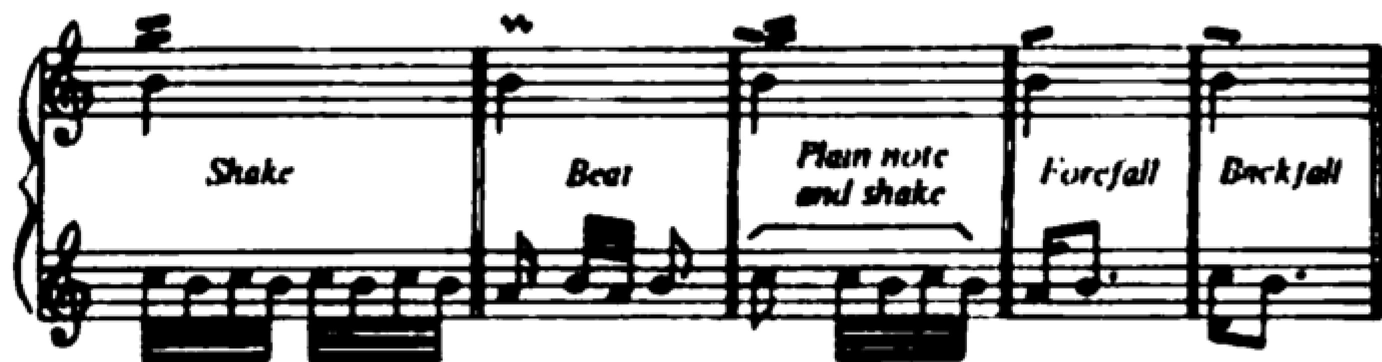
Cheute sur une note

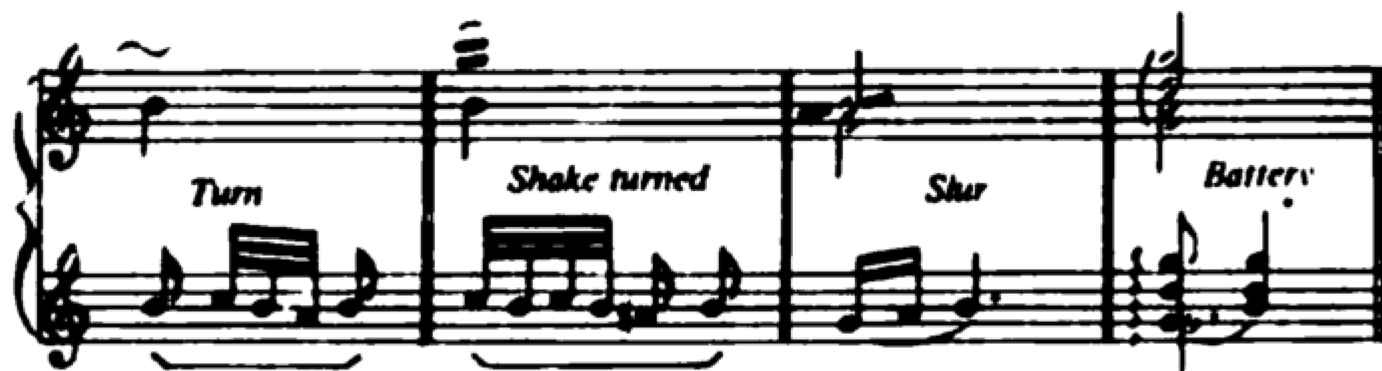
Cheute sur 2 notes





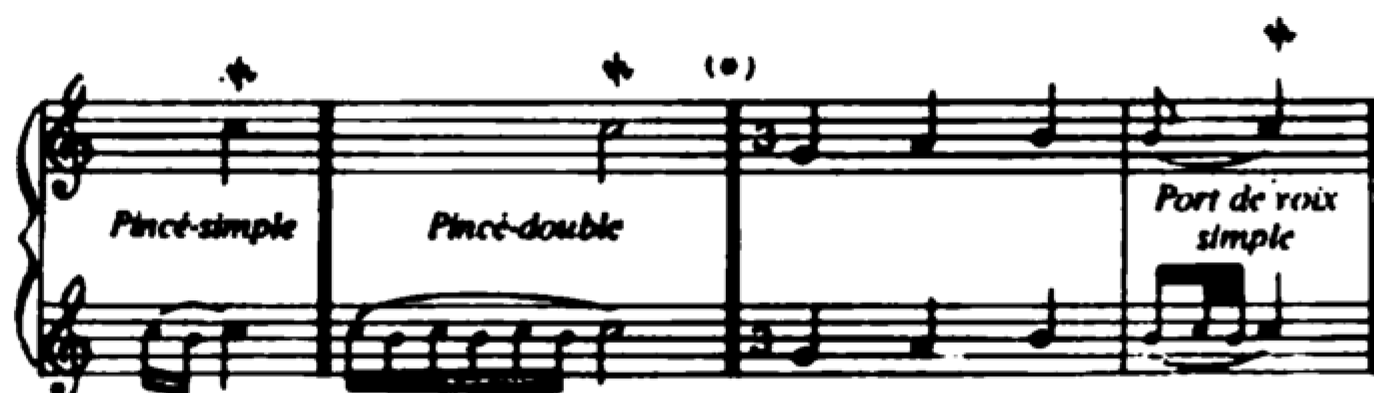
Henry Purcell, "Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnett" (1696).

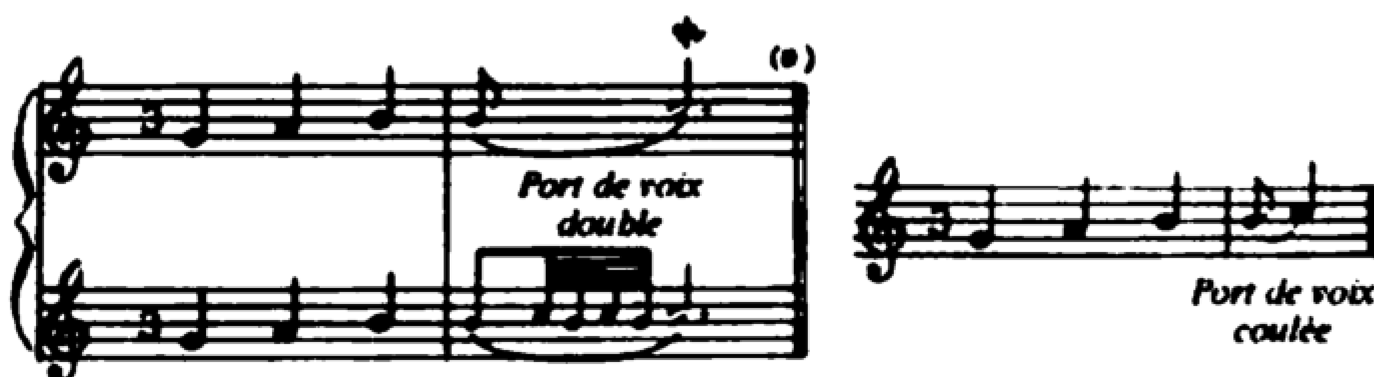




Francois Couperin, "L'Art de toucher le Clavecin" (1717).

Agréments qui servent au jeau.









---

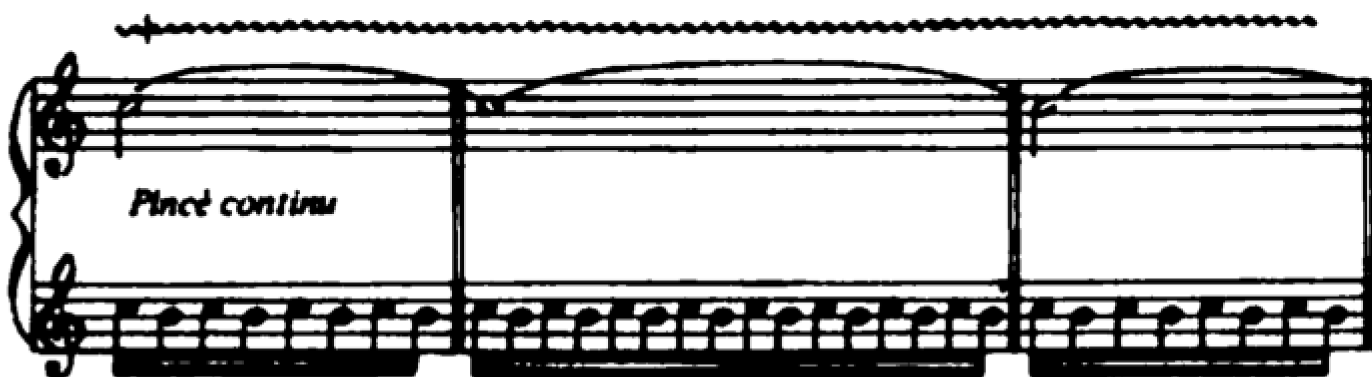
* C'es la valeur des notes qui doit, en général, déterminer la durée des pincés-doubles, des ports-de-voix-doubles; et des tremblements.


Accent

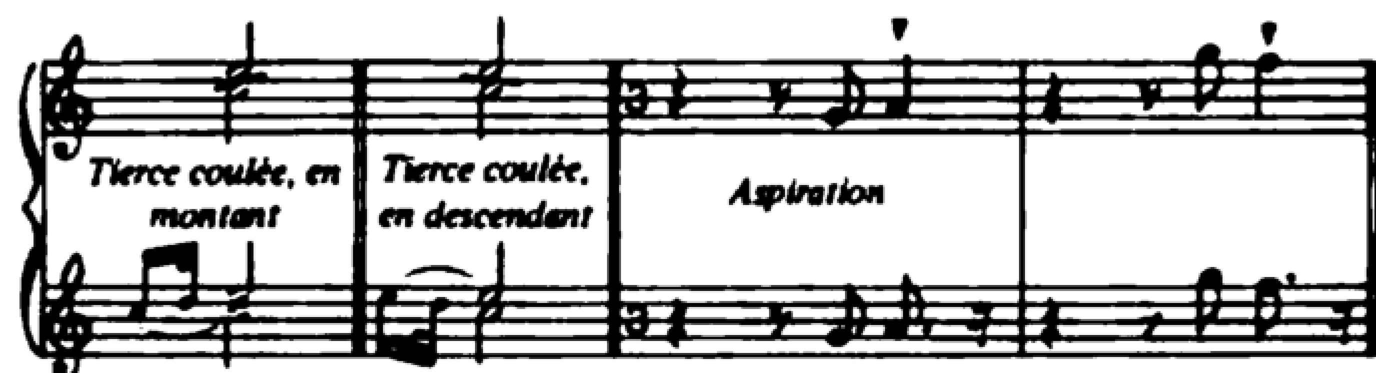

Arpègement, en montant
Arpègement, en descendant

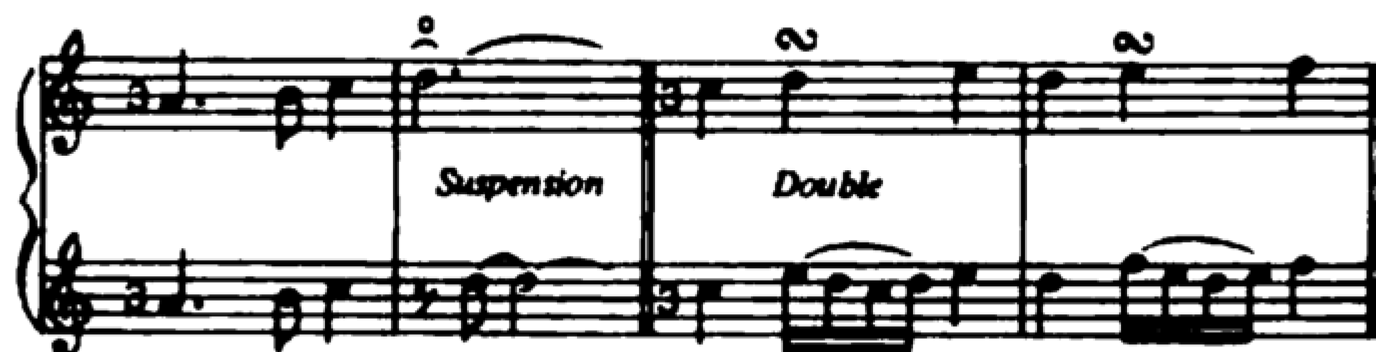

Coulés, dont les points marquent
que la seconde note de chaque
temps doit être plus appuyée


Pincés diésés, et bémolisés


Pincé continu


Tremblement continu


Tierce coulée, en montant
Tierce coulée, en descendant
Aspiration

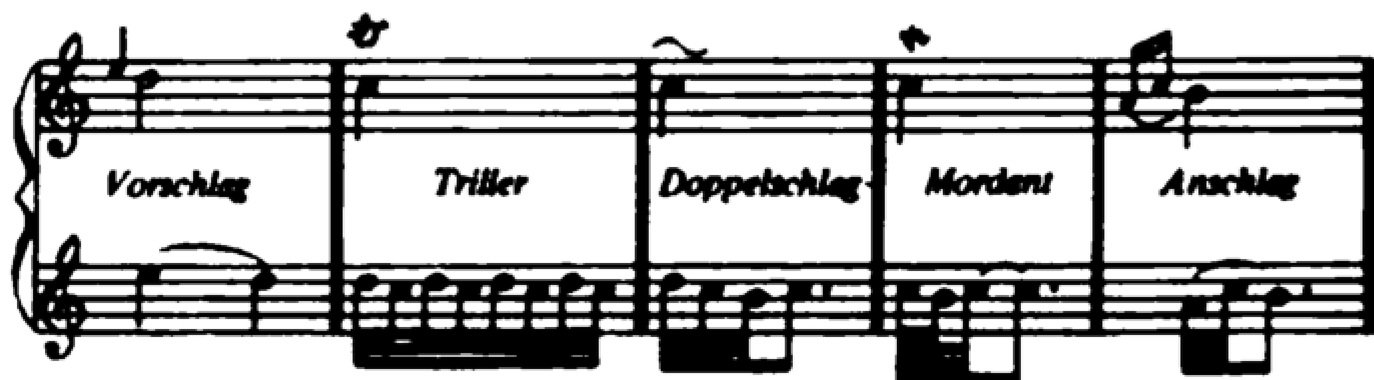

Suspension
Double


Unisson

Friedrich Wilhelm Marpurg, "Kunst das Clavier zu spielen" (Berlin, 1750).



C. Ph. E. Bach, "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (1753).





BIBLIOGRAFIA

Las principales fuentes en que se basa la moderna investigación de este problema son las siguientes:

1. La *"Explication"*, una reseña de los ornamentos confeccionada por el mismo Bach, para la enseñanza de su hijo Wilhelm Friedemann y que se encuentra en el *Clavierbüchlein* ("Pequeño libro de clave"). 1720. Nueva edición: H. Keller, Kassel, 1927.
2. François Couperin. *L'Art de toucher le clavecin* (1716-17). Impresión facsimilar y traducción al inglés con comentarios de Margery Halford. Alfred Publishing Co. Inc. Port Washington, N.Y. 1974.
3. La Escuela de Canto de Tosi (1723) traducida al alemán en 1747 por Agricola, discípulo de Bach. Reimpresión en *"Canto e bel canto"*. Ed. A. della Corte, Turin, 1933.
4. Ph. Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) ("Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el clave"). Traducción al inglés y revisión de W.J. Mitchell, Nueva York y Londres, 1949 y 1951.
5. Johann J. Quantz. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) ("Ensayo sobre la enseñanza de la flauta travesera").. A. Schering, Leipzig, 1906.
6. Daniel G. Türk. *Clavierschule* (1789) ("Escuela de Pianoforte"). Facsímil: E.R. Jacobi, Kassel, 1962.
7. Leopold Mozart. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) ("Ensayo de una escuela sistemática de violín"). Traducción al inglés por E. Knocker. Londres, 1948 y 1951.
8. Friedrich Wilhelm Marpurg. *Anleitung zum Clavierspielen* (1755) ("Guía para tocar el clave"). Facsímil de la 2a. ed., Hildesheim y New York, 1970.

Entre la literatura contemporánea deben mencionarse las siguientes obras de consulta

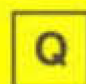
1. Arnold Dolmetsch. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries.* ("La interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII"). Novello and Co. Ltd., Oxford University Press, Londres, 1946.
2. Hans-Peter Schmitz. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* ("El arte de la ornamentación en el siglo XVIII"). Kassel, 1955

3. Walter Emery. *Bach's ornaments* ("Los ornamentos de Bach"), Novello and Co. Ltd., Londres, 1957. (Este es el libro más competente para el tema).

4. Robert Donington. *The interpretation of early music* ("La interpretación de la música antigua"), Faber, Londres, 1963.

5. Hans-Martin Linde. "Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI – XVIII", Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1969.

Esta obra se terminó de imprimir
en MORELLO S. A. ARTES GRAFICAS
Víctor Martínez1881 - Capital - el 20 de octubre de 2000
Industria Argentina - Printed in Argentina



BA 11227

